CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID **195**
MARZO 1966

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

195

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA
Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 195 (MARZO DE 1966)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones del número: Galdeano.



ARTE Y PENSAMIENTO

EL HISTORIADOR MARAÑON

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

Las páginas que publicamos a continuación pertenecen a la «Introducción», escrita por don Pedro Laín Entralgo, para el tomo I de las Obras Completas *de don Gregorio Marañón, que publicará en fecha inmediata la editorial Espasa Calpe. Agradecemos al autor y a la dirección de la citada casa editorial su autorización para reproducir este importante trabajo. El señor Laín, amablemente, se ha tomado la molestia de adaptarlo para su inserción como un ensayo sustantivo en esta Revista.*

Muy hondas eran en el alma de Marañón las raíces de su afición a la historia. Entre las lecturas infantiles que más viva impresión le produjeron estaba, según confesión propia, la de la *Historia de Roma,* de Mommsen. No pocos debieron de ser, en consecuencia, los libros de carácter histórico que él leyera en sus años de estudiante y de médico joven. Y en la linde de la madurez, cuando la copiosa práctica hospitalaria y privada, la investigación clínica y el brillo social tan constante e intensamente le solicitan (1922), no vacilará en consagrar algún tiempo a comentar el *Libro de la peste,* de Mercado, y a descubrir en las páginas del P. Sigüenza la tempranísima mención de un caso de enfermedad de Addison.

Nada, sin embargo, permitía entonces sospechar en el médico Gregorio Marañón al futuro autor de *El Conde-Duque de Olivares* y del *Antonio Pérez,* y bien claramente lo demuestra el hecho de que —no contando la traducción, durante los ocios de su reclusión en la Cárcel Modelo, de *El Empecinado,* de Federico Hardman— hayan de pasar ocho largos y densos años hasta que ese médico publique en 1930 su *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo.* A partir de esta fecha ya no cesará su actividad historiográfica. En 1932 da a las prensas su *Amiel;* en 1934, sus *Ideas biológicas del P. Feijoo;* en 1936, *El Conde-Duque de Olivares,* y a continuación la nutrida serie de los libros y artículos que luego he de comentar.

Tres cuestiones principales plantea al crítico este importante aspecto de la obra escrita de Marañón: 1.ª ¿Por qué él, tan entusiasta y triunfadoramente consagrado a la medicina, llegó a ser historiador, y a serlo de un modo tan auténtico y eminente; cuál fue la génesis

real de su resuelta y firme vocación historiográfica? 2.ª ¿Cómo Marañón entendió la historia y la historiografía? 3.ª ¿Cómo realizó, con su propia obra, esa doble idea?

I

En su ensayo sobre la persona y la obra de Roberto Novoa Santos habló muy explícitamente nuestro médico de la «segunda vocación» que suele alentar en el alma de los hombres inteligentes y mostró las líneas principales de su secreta razón de ser. «Todos llevamos dentro —decía— una personalidad mucho más compleja que la que indica nuestra fachada oficial.» Nadie que como hombre valga de veras—como hombre, no como instrumento de agresión o de resistencia— puede ser «de una pieza», y no otro fue el caso del hombre Gregorio Marañón.

Tanto lo fue, que en la versión activa y pública de su vida personal es posible distinguir hasta cuatro vocaciones distintas: la de médico, en su cuádruple realización plenaria de patólogo, investigador, sanador y maestro; la de historiador; la de libre considerador de la realidad humana y sus deberes; la de escritor puro y simple, entendiendo por tal el hombre aficionado al puro y simple empeño del bien decir. En definitiva, la irreprimible inclinación vocacional hacia un saber que además de poseerse a sí mismo —tal es el agridulce deleite del intelectual—, se realiza concreta y operativamente sanando, enseñando, narrando, considerando y diciendo. En otro momento estudiaré el modo cómo estas múltiples vocaciones y aficiones se unificaron en la persona de Marañón. Ahora quiero limitarme a contemplar, a través de las ocasionales declaraciones de su protagonista, cómo surgió en él y adquirió consistencia su vocación de historiador.

Hay que decir ante todo que el germen de la vocación histórica —la necesidad íntima y la consiguiente fruición intelectual de conocer el pasado como tal pasado— late siempre en la inteligencia del hombre. La inexorable condición tempórea de nuestra existencia terrena nos impele, cuando actuamos como personas, esto es, con inteligencia más o menos consciente de sí misma, a conocer con precisión mayor o menor nuestro propio pasado y el pasado de nuestra especie; y esta regla es tan válida para el historiador y el filósofo, obligados siempre, hasta cuando más originales pretenden ser, a nutrirse explícitamente de pasado, como para el artesano que repite las técnicas que le enseñaron y para el matemático que abstractamente contempla números o dimensiones. Cabe, pues, afirmar que la vocación histórica pertenece en alguna medida a la vocación de hombre (1).

(1) No puedo exponer aquí lo que entiendo yo por «vocación de hombre».

Porque la inteligencia del hombre se halla constitutivamente obligada a moverse hacia el futuro, el pasado la está llamando sin cesar. ¿Quiere esto decir que todo hombre, por el mero hecho de serlo, tiene vocación de historiador? En modo alguno. Historiador es tan sólo quien descubre la peculiar razón de ser de cada una de las situaciones del pasado —sea éste de la filosofía, del arte, del saber matemático o de la acción política— y se siente íntimamente llamado a la faena de investigarla y comprenderla con rigor intelectual y técnico. Este fue el caso de Marañón; y nuestro problema consiste en descubrir cómo él, siendo ya doctor famoso y pensando que el médico, en la calle, debe ser puro médico (2), llegó a hacerse tan cabal y eminente cultivador de la Historia.

Pienso que la vocación historiográfica de Marañón fue determinada por la feliz coincidencia de un modo de ser y un doble descubrimiento. Ese personal modo de ser fue su afición, en parte ingénita (3) y en parte educacionalmente cultivada (4), a la contemplación y la comprensión de la concreta realidad de la vida humana: la «curiosidad ante la vida presente o remota», de que habla, para justificarlo, en su *Ensayo biológico sobre Enrique IV*. «Yo busco siempre al hombre, aun en el grande hombre, que suele ser tan poco humano —dirá más tarde—; le busco, porque creo que es siempre lo esencial» (5).

Pero esta arraigada afición al conocimiento del hombre *in individuo*, con su siempre vieja y siempre nueva realidad, se hubiese quedado en el ejercicio clínico y en la reflexión psicológica o patológica sin la decisiva eficacia de un doble y complementario descubrimiento. Por una parte, que la «tarea de leer libros y documentos históricos es muy parecida a la de leer historias clínicas» (6); más aún; que la biografía de los hombres del pasado, y más cuando esos hombres se apartan en alguna medida de la normalidad, no es sino una amplísima historia clínica susceptible de total publicación: «Los médicos —dice textual y donosamente Marañón— podríamos decir cómo han sido, en verdad, los hombres que hemos conocido... Lo que pasa es que no podemos contárselo a los demás. Por eso a veces algunos médicos, como me pasa a mí, gustamos de escribir biografías de hombres pretéritos, que no son sino historias clínicas liberadas por el tiempo del secreto profesional» (7). Y por otro lado, el hallazgo de la verdad radical en que esa verdad parcial y empírica se funda: que la vida humana es historia,

(2) Véase su prólogo de 1925 a *Los nietos de Hipócrates*, de Félix Herce.

(3) Recuérdese su afición a los estudios psicológicos, que expresamente dice haber sido «tan remota como mi conciencia».

(4) No poco harían en este sentido sus conversaciones infantiles con Galdós.

(5) «Menéndez Pelayo y España», en *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, Col. Austral, núm. 140, p. 107.

(6) *Cajal, su tiempo y el nuestro.*

(7) Conferencia «La vocación».

y la historia, vida. Más solemnemente: «La vida es historia, desde antes de nacer; y sólo es perdurable y fecunda cuando se vive, por humilde que sea, con esta preocupación. Y —a su vez— la historia es la misma vida de hoy y de mañana; acaso, sólo con máscaras distintas. Y únicamente cuando se escribe como si se viviera es verdadera historia» (8). Unase a esto la temprana y honda convicción de que la obra de arte —poema, cuadro o relato historiográfico— satisface más genuinamente que el trabajo científico el «ansia de inmortalidad histórica» que todo creador lleva en su alma (9), y entenderemos por qué el médico Gregorio Marañón, frisando en la cuarentena y siendo ya galeno y hombre de ciencia famoso, se decidió a compaginar el culto diario a Esculapio y la gustosa frecuentación de Clío.

Todo ello, claro está, por sus pasos contados. En su primera monografía de tema histórico —el *Ensayo biológico sobre Enrique IV*— se cree obligado a dar explicaciones a sus posibles críticos. «¿Qué tienes tú que ver, fisiólogo, con la Historia?, se dice en un caso como el presente.» Y él responde con arrogancia de hombre seguro de sí mismo y con humildad de médico-historiador primerizo: «Un fisiólogo puede ser a la vez historiador sin ofender a Dios, y menos a esos varones susceptibles, tan característicos de nuestra fauna literaria y científica. Pero ahora no se trata de eso, sino de aplicar al conocimiento de ciertos puntos históricos los métodos de la fisiología y de la patología... No he pretendido, pues, ... hacer historia, en su sentido estricto... He querido sólo proyectar la luz de los recientes progresos en la fisiología del carácter y de los instintos humanos, sobre el espíritu y el cuerpo, todavía identificables en el fondo de sus tumbas, de un rey remoto y de alguno de los que le acompañaron en su paso por la vida» (10). Dos años más tarde, en el atrio del *Amiel* (1932), el médico-historiador ha encontrado su camino y habla ya de su estudio con entera seguridad. Ya sabe cómo situarse, en cuanto médico-historiador y en cuanto hombre, frente a tipos como Casanova o como Amiel, cuyos testimonios acerca de sí mismos no son sino «un esfuerzo desesperado e inacabable para revestir de dignidad el fracaso de vencerse a sí propios». Lo cual, a orillas del lago Leman, tan maravillosamente dulce, tal vez se comprenda menos que en la áspera Castilla donde él piensa y escribe; «pero la luz de Castilla —la suya, la del médico que sabe buccar en las almas del pasado— es la certera» (11). En *Las ideas biológicas del P. Feijoo* (1934), Marañón navega por un mar grato y fácil, para él, de dominar. Y, por fin, ya al borde de la cincuentena, en su magistral monografía sobre el con-

(8) Preámbulo a *Vida e historia*, p. 13.
(9) Véase el prólogo a la *Patología postural*, de Novoa Santos.
(10) *Ensayo biológico sobre Enrique IV y su tiempo*, prólogo a la 1.ª edición.
(11) *Amiel. Un estudio sobre la timidez*, Col. Austral, núm. 408, pp. 13-14.

de-duque de Olivares (1936), el médico-historiador pasa a ser historiador a secas; un historiador, claro está, que en ningún momento olvida el puerto intelectual de que partió, el conocimiento médico del hombre, y que se demora con especial complacencia en las parcelas de su pesquisa más adecuadas al ejercicio de ese inicial hábito de su mente. Es entonces cuando por experiencia propia descubre que la historia es vida, precisamente porque la vida es historia. Y que una biografía histórica no es, a la postre, más que una historia clínica liberada del secreto profesional.

II

Ya el médico Gregorio Marañón es historiador, mas no de la medicina, sino —lo que es más— de la vida humana. Intentemos ahora comprender cuál fue su idea de la historia y su concepción de la historiografía.

Hay que decir, ante todo, que Marañón no fue y no quiso ser historiólogo, hombre explícitamente consagrado a decir de manera filosófica lo que la historia es. Ello no obstante, es posible, apurando la atención, descubrir algunos fragmentos de su historiología implícita. Son, por lo menos, los siguientes:

1.° La vida del hombre se realiza siempre como historia, y especialmente cuando se la quiere hacer, cada uno en su nivel y según sus talentos, con cierta radical seriedad. Antes hemos visto un texto en que aparece con gran nitidez este pensamiento. «¿Cómo es la vida, alegre o triste?», preguntaba un discípulo, allá en las laderas del Guadarrama, a don Francisco Giner de los Ríos. Y Giner, heredero laico de la vieja *gravitas hispánica,* respondió: «Hijo, la vida no es triste, ni alegre; es, sobre todo, seria». Más de una vez ha relatado Marañón esta anécdota, adhiriéndose expresamente al sentir del maestro rondeño. Pues bien: cuando la vida se hace seriamente, no termina, por supuesto, en la historia, porque el tribunal ante el cual somos serios es formalmente trans-histórico, y así lo pensó y lo dijo más de una vez Marañón (12); pero, en mayor o menor medida, «hace historia».

2.° La acción histórica no tiene como sujeto un hipotético «espíritu colectivo», llámese a éste como se quiera; lo tiene en la persona libre y creadora de quien la ejercita. Marañón es resueltamente personalista.

---

(12) Por ejemplo, al final de su prólogo a *Crónica de Alfonso XIII y su linaje,* de MELCHOR DE ALMAGRO SAN MARTÍN: «¿Sabemos nunca lo que hacemos y por qué lo hacemos? Cuando se acaba de leer este libro..., llegamos, una vez más, a la conclusión, cada día olvidada, de que en la Historia el único protagonista es Dios. Los demás, cada cual en su categoría, sólo somos comparsas a los que se nos ha asignado un papel; y, en el momento de llamarnos a escena, solemos equivocarnos».

Analizando cualquier hecho histórico, llegamos siempre —dice— «a la esfera imponderable de la intención, en la que reside el nudo del drama de la historia y en la que hay argumentos para justificar todos los actos humanos y para explicar todas las pasiones» (13).

3.° La acción histórica, originariamente personal y libre, queda determinada en su concreta realidad por el peculiar modo de ser su protagonista (su *carácter*), el lugar donde éste existió (su *patria*) y la situación en que le tocó vivir (su *tiempo*). Por esto el hombre debe ser fiel a su tiempo, tanto como a su patria y a sí mismo. El concepto de «patriotismo del tiempo» —la fidelidad a la situación histórica de que uno es hijo— fue muy especialmente grato a la mente de Marañón.

4.° Como agente de la historia, la humanidad —el conjunto de las personas que ejecutan la vida que los historiadores relatan —se divide en dos grupos de muy desigual magnitud: el de los «hombres representativos», muy análogos, por lo general, entre sí, porque casi siempre realizan sus vidas ajustándose a un patrón determinado (14), y con frecuencia próximos —sobre todo en el caso de los héroes de la acción política— a las desviaciones de la normalidad que estudian los médicos (15); y, por otra parte, el amplísimo, innumerable grupo de los «hombres no representativos», en los que se da la aparente contradicción de ser a la vez el ingrediente verdaderamente mudable de la historia y, por lo tanto, el que de manera más acusada da a cada situación su carácter propio (16), y el núcleo permanente e inmutable de ella (17).

---

(13) Prólogo al *Felipe II*, de W. TH. WALSH (Madrid, 1943).

(14) «Cuando se lee la vida de los hombres representativos, se tiene, ante todo, la impresión de que son casi iguales entre sí. Se imitan los unos a los otros según fórmulas, generalmente de cuño romano; o como los recién casados que se retratan en la misma postura. Esto obliga al lector a cometer un error fundamental, que es juzgar a los grandes hombres como si vivieran en un medio psicológio y moral idéntico; siendo así que, como este medio varía sin cesar, las reacciones de los hombres tienen, en ada época de la evolución humana, un significado individual y social y una trascendencia moral, completamente distintos». (Prólogo a la versión portuguesa del *Diario íntimo de Amiel*, Lisboa, 1944).

(15) Prólogo a la *Historia clínica de la restauración*, de MANUEL IZQUIERDO.

(16) «Lo que da carácter a cada tiempo y al hombre de cada tiempo es la humanidad no representativa. Porque esa humanidad mediocre, vulgar, permanentemente fluida, no representativa, es la que verdaderamente representa y caracteriza a cada tiempo» (prólogo a la versión portuguesa del *Diario íntimo* de Amiel). Lo mismo en el cap. I de *Amiel. Un estudio sobre la timidez.*

(17) La «zona donde ya no hay artificio, sino sólo carne viva, del hombre y la mujer infinitos que forman el fondo humano del gran cuadro histórico. Carne que duele apenas se la toca y que nos duele en nuestra propia carne; porque a medida que se ahonda en lo que no es artificio y sí sólo auténtica humanidad, los grandes se empiezan a parecerse prodigiosamente a los pequeños; y los hombres antiguos y lejanos a los que hoy, aún en pie, alentamos y vivimos. El núcleo humano de donde todo brota, lo público y lo anónimo, lo magnífico y lo humilde, lo bueno y lo malo, es siempre uno y el mismo; y sin que sepamos por qué, esto es lo que casi siempre olvidan los que hablan de la vida de los figurones, que a veces se disfrazan de personajes, y a cuyo ir y venir denominamos Historia». (Prólogo a *La mala vida en la España de Felipe IV*, de J. DELEITO Y PIÑUELA, Madrid, 1948).

5.° Pese a sus frecuentes hundimientos y descarríos, el curso de la historia va llevando a la humanidad a situaciones y estados en que el dolor de los hombres, tomado en su conjunto, es cada vez menor. Sin caer en beaterías progresistas; más aún, creyendo y pensando que siempre habrá dolor sobre la tierra, Marañón cree resueltamente en el progreso (18).

Sobre esta concepción de la historia descansó, desde 1930 hasta su muerte, la obra historiográfica de Marañón, espléndida por su calidad y pasmosa si se piensa que fue compuesta en horas robadas por su autor a un exigentísimo ejercicio clínico y a su copiosa producción de patólogo y de ensayista. Como historiógrafo pensó, en consecuencia, que la historia escrita sólo puede ser verdaderamente aceptable cuando en ella se funden la «gran historia» y la «pequeña historia» (19); esto es, cuando su verdadero protagonista es «la gran masa humana» (20). Así concebida y escrita, la historia nos hace ver que, a través de tantas mudanzas, el hombre ha sido siempre hombre, con sus pasiones, ansias, entusiasmos y dolores, y evita el doble engreimiento que suele producir la vivencia del puro presente, el engreimiento del orgullo («Nadie ha sido tan grande como nosotros») y el de la aflicción («Nadie, jamás, igualó nuestra desgracia») (21).

Para entender cabalmente el pasado, el historiador tendrá en cuenta todo lo que a ese pasado pertenece: lo que sus hombres hicieron y lo que no hicieron, puesto que la conducta humana está tejida de abstracciones y cegueras, tanto como de hazañas y descarríos; lo que con sus acciones quisieron hacer y lo que al realizarlas sintieron en sus almas; lo que dijeron de sí mismos, tanto por la vía de la crónica como

---

(18) Entre tantos posibles, baste un texto para demostrar este aserto. Procede del discurso de ingreso de nuestro autor en la Academia de la Historia (1936), y dice así: «El rastro que deja la humanidad a su paso por la tierra es dolor, dolor eterno, quién sabe si necesario, pero, a pesar de todo, menor cada vez. Acaso sea hoy menos fácil emborrarcharse de gloria; pero el número de seres humanos en absoluto infelices, disminuye a medida que los siglos avanzan». Véase también la conferencia «El pánico del instinto», en *Tiempo viejo y tiempo nuevo.*

(19) Prólogo a *La mala vida...*, de DELEITO Y PIÑUELA.

(20) «La historia integral y verdadera no es la que se inventa en las redacciones, en las cancillerías y en las cátedras; no la de los grandes actores que representan sus papeles de protagonistas, de grandes héroes o de grandes tiranos; no la de los grandes tratados y las guerras; sino la historia de la inmensa masa humana, la historia hecha de la vida de cada cual, con la amargura y la alegría humilde que nos trae cada mañana nueva a los seres humanos». (Prólogo a *Las siembras de Caín,* de ROSALINA COELHO LISBOA, Buenos Aires, 1955). La coincidencia entre este modo de entender la historiografía y el vigente en la generación del 98 (Unamuno, Azorín, Baroja) es muy notable. Remito al lector al capítulo «Historia sine historia», de mi libro *La generación del noventa y ocho.* Veremos pronto cómo Marañón fué acercándose, en cuanto historiador, a la realización de este ideal suyo.

(21) «Cada generación se ha imaginado a sí misma, desde siempre hasta ahora, el ombligo de la humanidad; y, vanidosamente, supone que sus desgracias y sus desdichas poseen calidades de excepción.» (Discurso inaugural del XXVI Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 1935).

por la vía de la leyenda (22). Y en todo ello buscará la patente o secreta razón de ser, porque «el temple del historiador no lo da tanto el saber algunas cosas como el comprenderlas todas». Tal sería, en la terminología marañoniana, la diferencia entre el «erudito», hombre que sabe algunas cosas, o el «enciclopedista», hombre que sabe muchas y querría saberlas todas, y el «humanista», el hombre que todas las comprende, porque ha sabido referirlas a «la fuente humana de donde los hechos brotan» (23).

Traspuesta la linde del *Ensayo biológico sobre Enrique IV*, el Marañón atento al conocimiento y la descripción del pasado fue, en el sentido más puro y exento del término, historiador, gran historiador. Ahí están, para quien lo dude, las páginas magistrales del *Antonio Pérez*. Pero Marañón quiso siempre presentarse a sí mismo como «biólogo historiador», «naturalista historiador» o «médico historiador», que a todos estos nombres recurrió para designar su ya vocacional dedicación a la historiografía; y todo esto fue él, ciertamente, así por el talento, el saber y la complacencia con que supo contemplar lo más inmediatamente biológico y, según suele decirse, «más humano», de sus personajes —Enrique IV, Olivares, Feijoo, Villamediana, Tiberio, Luis Vives, Antonio Pérez, la princesa de Eboli o doña Juana de Coello—, como por su cuidado en precisar los deberes y las cautelas del médico que seriamente quiera escribir historia.

Reunido lo que a tal respecto nos dice en los varios textos que consagró al tema de la historiografía, cabe compendiar su pensamiento en los siguientes puntos:

1.° Para ser, a la vez que médico, historiador, el médico debe ante todo conocer con rigor la técnica historiográfica; sólo así logrará escribir «no como médico que sabe más o menos historia, sino como un historiador que es, además, médico».

2.° Debe, por otra parte, tener una «noción precisa y, por lo tanto, humilde, de hasta dónde puede llegar el médico, como tal médico, en la cala del alma de los hombres».

3.° Debe asimismo proceder con suma prudencia «en los diagnósticos de los personajes ya fenecidos y en las interpretaciones sociales que la imaginación y la buena voluntad invitan a extraer de tales diagnósticos pretéritos».

---

(22) Véase una expresa valoración de la leyenda como fuente historiográfica en el cap. I del *Tiberio*.

(23) Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia («Las mujeres y el Conde-Duque de Olivares»). No, claro está, como médico o biólogo, pero sí como hombre que trata de comprender con verdad y exactitud la real y concreta singularidad de cada alma, esto es lo que hizo el P. Ribadeneira, y lo que le constituye en el primer biógrafo moderno (discurso de contestación al de ingreso del P. Batllori, S. J., en la Real Academia de la Historia, Madrid, 2 de junio de 1958).

4.º Debe igualmente abstenerse de interpretar desde puntos de vista parciales y seudocientíficos, doctrinarios, las vidas del pasado —tal habría sido el proceder de ciertos malos psicoanalistas y malos historiadores—, porque «la vida, que es más ancha que la historia, es mucho más ancha que la psiquiatría, ciencia inexistente, y, sobre todo, que la psiquiatría de ciertas escuelas».

5.º Debe, sin embargo, emplear con prudencia y buen tino las técnicas y los criterios de la investigación biológica, porque unas y otros «nos permiten valorar el sentido directamente humano de los personajes pretéritos y acercarnos más a su genuina y profunda verdad; en definitiva, porque nos ayudan eficazmente a «recomponer la fuente humana de donde los hechos brotaron» (24).

Con arreglo a estos mandamientos fue historiador el biólogo Gregorio Marañón. Pero en todo momento supo serlo sin doctrinarismos ni pedanterías; no como quien ha leído con provecho un manualito para «ser historiador en quince días», o en treinta, o en ciento, sino ejercitando señorial y graciosamente un talento que no cabe en los límites de la ocupación principal. Hay médicos que se hacen historiadores o literatos «por evasión», con el oculto designio de disimular su escasa afición a la medicina que practican o su precario éxito científico y profesional en ella; hay otros, en cambio, que escriben literatura o historia «por rebosamiento», porque su afición y su talento desbordan el vaso de la práctica médica más rigurosa y triunfadora. Tal fue, muy paradigmáticamente, el caso de Marañón (25).

«Yo busco siempre al hombre», le hemos oído decir. Dos razones principales le movían a ello. Una, vocacional, la íntima y permanente atracción que sobre su alma constantemente ejercía el espectáculo inagotable de la vida humana; otra, creencial y teórica a la vez, su convicción de que el hombre, cada hombre, en la medida en que haya sido creador de su vida, lleva en sí, mucho más que la obra por él creada, siempre imperfecta, «la huella del dedo generador de la Divinidad» (26). Nada más gustoso, en la obra historiográfica de Marañón, que descubrir una y otra vez la huella de esta permanente atención suya a lo más directamente personal —y, por lo tanto, más vivamente humano— de los personajes que como historiador estudió: la actitud del P. Feijoo, ingenua y preocupada primero, científica y resolutiva después, ante la posibilidad de un fantasma rondador de su celda, o ante la superstición de aquel caballero ovetense que creía poder detener la marcha de las

(24) Los textos aducidos en este párrafo proceden del prólogo a *Historia clínica de la restauración*, de Manuel Izquierdo, del discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia y del capítulo I —«Vida e Historia»—, de *Tiberio*.

(25) Léanse sus reflexiones sobre el tema en su prólogo al libro *Tipología del Quijote*, de J. Goyanes.

(26) «Menéndez Pelayo y España», en *Tiempo viejo y tiempo nuevo*.

arañas pronunciando en voz alta el nombre de San Benito; su fina valoración de lo que la «conciencia de hombre feo» pudo representar en la vida de Alcalá Galiano (27); su honda preocupación por lo que realmente habría en el corazón de Felipe II, por debajo de lo que acerca de él nos cuentan los historiadores (28); la desenfadada y elegante ternura con que imagina la emoción sexual del conquistador, al pasar de su experiencia en Extremadura o en Castilla a su experiencia en Indias (29), tantas y tantas páginas más.

III

Así entendió la historia y la historiografía Gregorio Marañón. Siquiera sea de manera sumaria, hemos de examinar ahora cómo este médico fue historiador en ejercicio; cómo, sin infidelidad flagrante a la «pálida e ingrata Patología» (30), musa suburbana del saber histórico, llegó a cultivar los favores de Clío, soberana y central musa del oficio que él, haciendo suyo un fino epíteto de Gracián, quiso bien tempranamente llamar «la gustosa historia» (31).

Un examen de conjunto de la obra historiográfica de Marañón permite descubrir en ella hasta cuatro etapas distintas; otros tantos jalo-

(27) Prólogo al libro *Antonio Alcalá Galiano,* de FELIPE XIMÉNEZ DE SANDOVAL. (Madrid, 1948).

(28) «¿Qué pasaba en el corazón de aquel hombre, que contemplaba las escenas más atroces o más venturosas del drama del mundo y de los dramas de su propia alma, sin contraer un músculo de su rostro, acaso sólo, cuando la emoción era tremenda, acariciándose levemente la barba puntiaguda? ¿Qué había detrás de aquella fría pasión de inexorable justicia; detrás de sus reservas taimadas o de sus pueriles e inverosímiles confianzas? ¿A qué mujeres amó de verdad y a cuáles le unió la fría razón de Estado? Cuando alzaba los hombres hasta él o cuando fulminaba sobre ellos su egregia indiferencia —tan mortal como una decapitación— o su castigo inapelable, ¿qué había en su gesto de sobrehumana justicia o de apasionada arbitrariedad? Aquellas lentitudes inverosímiles ante el peligro inminente, ¿eran serenidad, frío cálculo o impotencia; o bien, una especie de fruición anormal, de voluntario y doloroso éxtasis en el borde de lo más terrible? ¿Qué le pasaba a la llama ardiente de su fe en las horas de careo con Dios, sólo con él o a través de sus confesores, cuando tenía que elegir entre el amor de padre y su afán de justicia; o entre sus deberes de católico y los de rey de España»? (prólogo al *Felipe II,* de W. TH. WALSH).

(29) «Los hombres rudos y rijosos, hechos a la continencia del páramo, ¿qué pensarían de aquellas mujeres, desnudas «como su madre las pariera»; algunas «tan blancas como podían serlo en Castilla»? Esta visión ascética de la mujer peninsular, ¿qué parte tuvo en la dinámica de los descubrimientos? Debió de ser una conmoción violenta, aunque no se hable de ello en los libros. América fué para el extremeño, para el castellano, de los inviernos crudos y de las tierras hoscas, del duro lecho y de la mujer envuelta en refajos, el Paraíso templado de la cosecha sin sudor; y también el Paraíso de la hembra ingenua y propicia.» («La visión de Cristóbal Colón», conferencia en The Hispanic-Luso-Brazilian Councils, Londres, mayo de 1959).

(30) Tal expresión puede leerse en el prólogo a *Historia clínica de la restauración,* de MANUEL IZQUIERDO.

(31) En «Intromisión y colaboración», prólogo a la 1.ª edición del *Ensayo biológico sobre Enrique IV y su tiempo.*

nes en la rápida carrera de su «segunda vocación» —o acaso tercera—, desde su inicial y proclamada condición de «médico historiador» a su terminal y evidente calidad de «historiador» a secas.

Marañón comienza escribiendo una historia de intención preponderantemente patográfica; no otra cosa es el *Ensayo biológico sobre Enrique IV*. El autor de este ensayo maneja con integridad y soltura las fuentes que permiten acceder a la pretérita realidad de ese rey de Castilla. Pero de ellas le importa, ante todo, lo que directamente o indirectamente le autorice para emitir su dictamen de patólogo sobre la presunta y proverbial impotencia del hombre Enrique IV y —ya en un segundo plano—acerca de la conducta sexual de su esposa, la reina Doña Juana. Todo ello, según su propia y reiterada declaración, como «historiador, no de la historia, sino de la Naturaleza». Mas no sólo como historiador se revela ahora el naturalista; también como generoso procurador de la fama ajena. Si los ensayos son, según una antigua y sabrosa denominación castellana, «salvaciones», esfuerzos intelectuales y literarios por salvar del olvido, la indiferencia o la mala interpretación a los temas o a las personas sobre que versan, nunca tan bien empleado el viejo nombre como en el caso de éste, acerca de Enrique IV y su tiempo, tan visiblemente enderezado a aliviar a un hombre y una mujer, en la medida de lo posible, del sambenito que sobre uno y otra ha puesto cierta leyenda interesada e inmisericorde. Una muy radical nobleza de alma hay en el arranque de la primera aventura de Marañón en el campo de la historiografía.

A esta misma primera etapa de la historiografía marañoniana pertenece otro célebre ensayo: *Amiel. Un estudio sobre la timidez* (1932). Como Enrique IV de Castilla, aunque por razones y con modos tan distintos, Amiel es un hombre del pasado —del inmediato ayer, en su caso— en quien ha sido anómala la vida sexual. Todos conocen la tesis central del libro. La timidez sexual del profesor ginebrino habría sido la consecuencia de una hiperdiferenciación del instinto; en definitiva, la expresión de una incapacidad, más adquirida que ingénita, para satisfacer biológicamente en cualquier mujer, aunque ésta se hallase dotada de los más finos encantos físicos y espirituales, un ansia sexual enérgica y exclusivamente proyectada hacia un ideal femenino nunca hecho carne entre las féminas de su limitado mundo real. Tanto por esta interpretación, a un tiempo sutil y sorprendente, como por los primores psicológicos y literarios de que Marañón acertó a vestirla —y no en último término, por la delicadeza con que supo dar vida a las mujeres que rodearon a Amiel: Philine, Berta Vadier, Egeria, Fanny Mercier—, el éxito del ensayo marañoniano ha sido grande en todo el mundo. Pero acaso no haya sido visto de manera suficiente uno de sus

nervios más centrales y característicos: a saber, la secreta intención salvadora con que su autor lo concibió.

Como tantos jóvenes de su tiempo, Marañón leyó cuando mozo la primera versión —puritanamente expurgada *ad usum delphini*— del *Journal intime,* de Amiel; y también para él fue el diario amielino, nos dice, «el confidente y el breviario moral, una especie de Kempis laico» (32). Más tarde comenzaron a publicarse las partes del *Journal,* en que su autor declara abiertamente sus vivencias sexuales, y el prestigio de Amiel decayó con celeridad en todas partes. «Cuando comparo mi Amiel de entonces con el de ahora —escribirá Marañón, comentando esa depreciación moral del ídolo de antaño—, me hace el efecto de un apóstol intachable e intangible al que un día hubiéramos sorprendido saliendo de un burdel de arrabal.» Amiel, el Amiel auténtico, hizo ver a todos «su cobardía, su egoísmo, su sexualidad deformada, la habilidad hipócrita y pedante con que jugaba con ventaja en los momentos de pasión». ¿Qué hacer, en tal caso? ¿Sumarse a los que han ejercitado su ingenio, acaso su crueldad, frente a las lacras morales de un hombre que tuvo la valentía de ponerlas sobre el papel de un «Diario»? No. Marañón no es de éstos. Ama la verdad tanto como el que más, y no trata de disimular la que Amiel ha dicho de sí mismo. Pero sabe —como Cervantes, como Velázquez, como Galdós— que «la verdad radical» de un hombre, y, por lo tanto, su «verdad integral», puede ser y es siempre de algún modo salvable, y a ello aplica su ciencia de médico y su finura de psicólogo. Lo que con la total verdad de Amiel se ha venido al suelo es tan sólo el ídolo, el semisanto. A Amiel, como a Rousseau, como a todos aquellos que han sabido «sacrificar su prestigio ético para decir la pura y total verdad de su vida», hay que oírles con piadoso respeto, porque la piedad hacia ellos «es en cierto modo piedad para nosotros mismos y comprensión de aquella parte de nuestra conciencia que no tenemos el coraje de enseñar». Y así resulta que «Amiel, con toda su ropa interior tendida escandalosamente ante el mundo, es, en el fondo, un hombre tan bueno como los demás hombres buenos que van por la vida enseñando a los demás sólo lo que les conviene». El médico Marañón se ha hecho historiador de una vida necesitada de diagnóstico; y el hombre Marañón, humanista cristiano por temperamento y por vocación, acierta a salvar a través de la verdad todo lo que esa vida tenía de salvable, lo mejor y acaso lo más hondo de ella.

En su primera etapa historiográfica (1930-1933), Marañón es, muy

(32) «Yo escribía por entonces, como cada joven —añade Marañón—, un diario muy amieliano, sin duda; y anotaba, por brevedad, el balance de mis tres grandes preocupaciones —el amor, el estudio y el tiempo— con números de 0 a 40, como la escala de un termómetro» *(Amiel,* Col. Austral, núm. 408, p. 41).

típica y acusadamente, médico-historiador. También lo será en la segunda, comprendida entre 1933 y 1936; pero así como el tema principal de aquélla fue la vida humana en su concreción individual —dos vidas singulares sexualmente anómalas—, el de esta otra va a ser, aunque no en forma exclusiva, el pensamiento. Durante algunos años, dos o tres a lo sumo, Marañón será historiador de ideas más que historiador de vidas: de ideas psicológicas en su ensayo sobre Huarte de San Juan (33), de ideas científicas y médicas en su libro sobre el P. Feijoo, del que son consecuencia inmediata sus estudios sobre Casal (34) y sobre la ciencia española en el siglo XVIII (35). A esta etapa pertenece asimismo su artículo «Medicina e historia», que reproduce su discurso inaugural del X Congreso Internacional de Historia de la Medicina (36). No sería aquí pertinente una exposición abreviada de lo que cualquier lector podrá leer fácil y gustosamente en los textos originales. Tal vez lo sea, en cambio, advertir que Marañón nunca deja de cumplir su personalísima y permanente vocación de contemplador e intérprete de la vida humana. Expone, sí, y muy luminosamente, las ideas de Feijoo y de Casal o la significación del siglo XVIII, del que siempre fue tan devoto, en la historia del pensamiento español; mas, para deleite y provecho del lector, jamás queda ausente de sus páginas la palpitante vida real de los hombres a quienes esas ideas pertenecieron. El P. Feijoo y Gaspar Casal, diestra y sugestivamente revividos por la pluma de Marañón, acompañan así y ayudan a vivir a los que al comenzar la lectura acaso sintieran en su alma sólo una vaga y tibia curiosidad por el pensamiento del monje benedictino y por la obra médica del galeno gerundense.

Entre 1935 y 1936, y sin quebrar la línea que hasta entonces ha seguido, la historiografía de Marañón va a dar un paso decisivo: el médico-historiador pasará a ser historiador sin salvedades y sin restricciones, historiador pleno y cabal. Su libro sobre el conde-duque de Olivares (1936) brinda gallardo testimonio inicial de esa novedad. Y tras él, la preciosa y bien documentada viñeta sobre «la vida en las galeras en tiempo de Felipe II» (1936), el *Tiberio* (1939), los ensayos recogidos

(33) «Juan de Dios Huarte. Examen actual de un examen antiguo» *(Cruz y raya,* 1933), y luego en *Tiempo viejo y tiempo nuevo.*

(34) «Los amigos de Casal», conferencia en la Academia de Medicina de Barcelona (1935); «Los amigos del padre Feijoo», conferencia en el Centro Gallego de Montevideo (1937), incorporada luego al volumen *Vida e Historia, Colección* Austral, núm. 185; prólogo a la reedición de la *Historia natural y médica del Principado de Asturias,* de GASPAR CASAL (Oviedo, 1959); *La humanidad de Casal,* discurso conmemorativo en el Instituto de España (Madrid, 1960).

(35) Discurso conmemorativo del segundo centenario de la Real Academia Nacional de Medicina (1934), recogido definitivamente bajo el título de «Nuestro siglo XVIII y las academias», en *Vida e Historia.*

(36) *El Siglo Médico,* 1935. Acerca de otras publicaciones menores de Marañón, más o menos relacionadas con la historia de la Medicina, véase la completa reseña de LUIS S. GRANJEL en su libro *Gregorio Marañón* (Madrid, 1960).

en el volumen que lleva por título *Don Juan* (1948), el lindo volumen consagrado a Luis Vives (1942) (37) y los estudios de que más tarde he de hablar.

El autor de *El conde-duque de Olivares* y de *Tiberio* es, por supuesto, un médico. Adviértese esto con claridad, tanto en lo que las páginas de uno y otro libro efectivamente dicen —capítulos «La figura» y «El humor» del primero de ellos; capítulo «Figura, salud y muerte» del segundo—, como en lo que deliberadamente no quieren decir. «La vida pública del conde-duque de Olivares, a partir de la fecha de la muerte de Felipe III hasta veintidós años después, cuando en 1643 termina su privanza —léese, y baste el texto como ejemplo, en la biografía de aquél—, es bien conocida y no corresponde repetirla al propósito de este libro, de historia humana y no de historia política propiamente dicha» (38). Sigue latiendo en estas palabras el historiador que por ser médico, y por serlo muy de veras, quiere evitar que los profesionales de la historiografía y los posibles críticos malevolentes le salgan al paso con la interrogación que en el ensayo sobre Enrique IV él se sintió obligado a imaginar: «¿Qué tienes tú que ver, fisiólogo, con la historia?» Pero el contenido de ambos libros no revela ya el interés directa e inmediatamente médico que dio nacimiento al *Enrique IV* y al *Amiel:* ni don Gaspar de Guzmán, ni Tiberio fueron más «enfermos» o más «anormales» que otro valido seiscentista u otro emperador romano cualquiera; y los subtítulos que tan elocuentemente declaran la intención y el sentido de una y otra biografía —«La pasión de mandar», en el caso de *El conde-duque de Olivares,* «Historia de un resentimiento», en el del *Tiberio*— aluden a pasiones humanas en cierto modo «normales», no a desviaciones más o menos morbosas de la vida instintiva. Cabría decir que uno y otro son, más que libros de «médico», libros de «biólogo», en el sentido marañoniano y antropológico de este vocablo. En suma, biografías enteras y totales, no contribuciones más o menos patográficas a la entera y total biografía del sujeto estudiado. Y así, a pesar de la restricción antes consignada, toda la complejidad y toda la diversidad de la vida en cuestión —la acción política, el ámbito familiar, las lecturas y los amores, las creencias, los gustos artísticos y literarios— son minuciosa y sutilmente tratadas por el biólogo. Este ya no es un médico que conoce con rigor la técnica historiográfica, sino un historiador hecho y derecho, especial-

---

(37) *Luis Vives. Su patria y su universo* (Madrid, 1942), reproducido luego en *Españoles fuera de España* (1947). Me cupo —y como a mí, a Dionisio Ridruejo, Antonio Marichalar y Luis Rosales— la satisfacción de haber reincorporado el nombre de Marañón a la bibliografía literaria de España ulterior a 1939, en la previa publicación en la revista *Escorial* de uno de los capítulos —«Margarita»— de este libro sobre Luis Vives.

(38) Cap. IV, «El ciclo del poder personal».

mente versado en el conocimiento científico de la vida humana. El biólogo historiador se ha convertido, al fin, en un historiador biólogo.

Con todo, la intención de que hasta fines de 1936 nace la producción historiográfica de Marañón es fundamentalmente biológica. El historiador ha llegado a serlo de manera cabal; pero lo que en primer término se ha propuesto hasta ahora es comprender y describir con integridad y buen arte una vida singular, en cuya trama, siempre compleja, actúa como elemento básico y configurador tal o cual pasión humana, la de mandar, la de amar con rectitud sexual o sin ella, la de sentir y obrar con resentimiento. A partir de diciembre de 1936, un poderoso motivo nuevo va a añadirse al nunca extinto interés biológico: la dolorosa experiencia del exilio; y, promovida por ella, la curiosidad intelectual y cordial por conocer de cerca la vida de los españoles que han padecido esa misma situación, tantas veces repetida entre la gente española desde nuestra Edad Media. Una razón más, y bien decisiva, para que el historiador lo sea sin especificaciones ni apelativos. Al interés por una *pasión vital* determinada se une ahora la vehemente y dolorida curiosidad por una determinada *situación vital:* el exilio (39).

Van a dar sucesivo testimonio de esta nueva actitud de la mente de Marañón —y de su alma entera— varias publicaciones; la conferencia «Influencia de Francia en la política española a través de los emigrados» (París, 1942), el opúsculo *Luis Vives. Su patria y su universo* (Madrid, 1942), el monumental *Antonio Pérez* (Madrid, 1947), del que será secuela póstuma la monografía *Los tres Vélez* (Madrid, 1960), el ensayo «El destierro de Garcilaso de la Vega» (Madrid, 1948), el artículo «El proceso del arzobispo Carranza» (Madrid, 1950) y —en cierto modo— el libro *El Greco y Toledo* (Madrid, 1956), último de los que en vida manifestaron su fuerte y honda vocación de historiador.

No puedo —ni debo— intentar aquí una reseña sinóptica del contenido de esta copiosa serie de estudios. Del más importante de ellos, el *Antonio Pérez,* diré, con Camón Aznar, que es «uno de los libros más enjundiosos, complicados y densos de crítica de personas y situaciones que se han escrito». Es —añade— «una copiosa galería de retratos, todos incisivos, desplegada su psicología en la prosa más abierta y fácil. Sin el conocimiento de estas figuras es imposible formarse una idea de la sociedad española del tiempo de Felipe II. La Iglesia, la banca, la

(39) «Durante los años de 1936 a 1942, en que vivía en París —nos dice Marañón en su prólogo al *Antonio Pérez*—, proyecté publicar una historia de las emigraciones políticas españolas... Y de aquellos acuerdos, tal vez el más grato es el de los largos meses de trabajo en los archivos, entregado, con mi mujer, a la rebusca y copia de documentos, con un fervor que nos hacía olvidar, no sólo el mañana incierto, sino los inmediatos agobios, el frío de las tardes, en la vasta sala de trabajo sin calefacción, y el silencio patético o el estruendo marcial, por igual angustiosos, de la grande y querida ciudad amenazada y, después, invadida. Un capítulo de aquel libro era la emigración de Antonio Pérez y de sus amigos.»

nobleza, la administración, el pueblo bajo, todos los estamentos circulan por aquí en sus ejemplares más representativos» (40). Y como nervio más íntimo del gran historiador que lo escribe, dando último sentido a sus pesquisas y a su arte, un hombre que no sabe serlo sin comprender de manera cabal lo bueno y lo malo —más lo bueno que lo malo— de aquellos a quienes como historiador contempla. «Cuando se les estudia con un criterio humano —dice Marañón, refiriéndose a Felipe II y a su turbio secretario—, ni el gran rey aparece nimbado de santidad, como quieren sus defensores, ni su ministro, como dechado de malicias. Los dos eran hombres: uno inmensamente mejor que el otro; pero ambos hechos, como todos sus semejantes, de una mezcla de bien y de mal, cuya proporción y cuyas posibilidades de reaccionar ante la vida sólo conoce la divina sapiencia» (41).

Muy característico de esta progresiva ampliación del interés historiográfico de Marañón es el curso de su atención al arte y la persona del Greco. En 1927, tres años antes de comenzar, con el ensayo sobre Enrique IV, su carrera de historiador, quiere escribir acerca del Greco sólo como médico (42). Años más tarde —prólogo a *El Greco*, de Alejandra Everts (1935), ensayo *El Greco y Toledo* (Buenos Aires, 1939) (43)— será un hombre sensible y devoto de Toledo, más que un médico aficionado a la historia, quien hable del pintor cretense y de su obra. Y, por fin, el libro *El Greco y Toledo* (1956) revelará, entero, al historiador que sabe indagar fuentes, reconstruir vidas, imaginar mundos pretéritos y conjeturar pensamientos e intenciones, porque, como él mismo enseña, «conjeturar, es decir, tratar de saber lo que ignoramos, partiendo de los fragmentos dispersos de la verdad, es no sólo instrumento científico poderoso, sino también, quizá, la esencia misma de la ciencia» (44).

Así fue —así lo veo yo, al menos— el historiador Marañón: un hombre que no sabía serlo sin entender puntual y amorosamente la verdad integral de los hombres a quienes él trató, fuese el hospital, su consultorio o un silencioso archivo el lugar en que se encontrase con la palpitante realidad o la huella remota de sus vidas mortales.

PEDRO LAÍN ENTRALGO
c/ Ministro Ibáñez Martín
Ciudad Universitaria
MADRID

---

(40) Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia (Madrid, 1963), páginas 20 y 22.

(41) Prólogo a la 1.ª edición del *Antonio Pérez.*

(42) «Nuevas notas médicas sobre la pintura del Greco», *Revista de las Españas,* 1927.

(43) Este ensayo aparecerá luego como un capítulo del libro *Elogio y nostalgia de Toledo* (Madrid, 1941).

(44) Prólogo a *El Greco y Toledo,* p. 12.

PROBLEMA Y ESPERANZA EN LA MUSICA ACTUAL

POR EL

P. FEDERICO SOPEÑA

El título de esta conferencia —problema y esperanza— no quiere indicar una exposición de crisis, sino casi todo lo contrario. Trato en esta conferencia de examinar lo que ya hay de enteramente positivo en la música actual y de cómo el problema y la esperanza residen, precisamente, en ser fieles a las fuentes que, a principio de siglo, surgen de tierras muy altas y muy puras. Vamos a buscar allí lo que define a una nueva época dentro de la historia de la música europea: un nuevo sentido de la inspiración. Para que esto no sea fórmula necesito recordar en pocas palabras mi tesis más querida, más guarnecida de todos mis trabajos: empezó por ser una hipótesis de trabajo para mi clase de estética y es ahora muy firme convicción porque a través de ella consigo muchas veces de alumnos empecinados en un conservadurismo, que ellos ven muy romántico, la adhesión a una música que repudiaban por creerla formalista y vacía de expresión verdadera.

Una nueva época en la historia de la música se caracteriza, ante todo, por un cambio en el sentido, en el concepto de la inspiración. Para acercar esto, que en parte y buena, es misterio, sería lo más sencillo pensar que si son tres los elementos de la música, según nos dicen los manuales —melodía, armonía y ritmo—, según que una época cargue el acento en uno u otro de esos elementos, así variará el sentido de la inspiración. Tendríamos entonces encajado perfecta y tradicionalmente el impresionismo musical, con Debussy a la cabeza, diciendo que lo fundamental del cambio hace sesenta años sería el paso de la inspiración melódica a la inspiración armónica. Ya sólo esto supondría una cierta revolución porque la herencia de tres siglos, vigente hoy mismo en muchísimos, ve como inspiración, esencialmente, la inspiración melódica, y tan así lo ve que se apoya para ello en fenómenos naturales, fisiológicos y de estructura musical, por ejemplo: que una melodía sólo puede constituir una obra de arte completa —piénsese en una melodía gregoriana o en una cantiga— que nuestra vida fisiológicamente, reduce la música a melodía. Esta versión, que a fin de cuentas es la conservadora de Ansermet, tiene un gravísimo inconveniente: que deja afuera nada menos que a Strawinsky y a toda la

escuela vienesa. Algo parecido puede ocurrir en la forma vulgar de exponer la evolución de la pintura, y creo que la comparación nos será útil: hay muchos que no admiten en el cuadro que quieren o quisieran para su casa más revolución que la del impresionismo que desvía el acento sobre el dibujo, sobre la imitación directa hacia el color como luz, con lo cual, reducido así, de imitación de la mirada con los ojos abiertos a entreabiertos, quedan afuera el mundo del cubismo y del expresionismo.

El primer dato a buscar en un nuevo sentido de la inspiración que caracteriza a una nueva época es necesario atisbarlo, a la vez, más allá y dentro de la música misma. Una época, el grupo más avanzado de esa época ve como vieja, como «usada» la época anterior, la de los mayores, cuando nota que el misterio a expresar a fuerza de estar encadenado a reglas deja de ser tal misterio. Los músicos me entenderán muy bien si les digo que lo expresado por la música europea en la última etapa del diecinueve tenía que elegir entre dos cosas: o mantener férreamente el sistema tonal, con lo cual el elemento fundamental del misterio —la invención por parte del compositor y la sensación de descubrimiento por parte del público— se pierden, o bien, a través de un cromatismo como sistema, presentar ese sucedáneo del misterio que es la continua inestabilidad. A los no músicos podemos aclararles esto comparándolo con el mundo de la pintura que tenía también que elegir y que eligió entre dos posibilidades: o bien el naturalismo, o sea, la imitación, o bien la violencia en el color, pero permaneciendo fiel a esa estética de la imitación. La comparación con la pintura no es ociosa ni es recurso, porque, a fin de cuentas, esclerosis en música consiste precisamente en una forma de imitación: en repetir un tipo de expresión ya estereotipado. Pues bien: lo primero que necesita un nuevo concepto de la inspiración es cargar el acento sobre un nuevo misterio. En nuestro caso, en la música que es nueva hace sesenta años no se trata de insistir en tal o cual misterio, sino de afirmar hasta el énfasis el misterio sin más. El fundador de la música más actual hoy, Schönberg, pertenece a una generación que frente al mundo desacralizado, frente al mundo de la seguridad, frente al mundo de la gran burguesía, buscó el misterio, lo necesitó, lo necesitó y lo buscó convencido —aquí está su gloria y su tragedia— de que sólo el artista podría encontrarlo. Sobre esta generación campea la terrible frase de Nietzsche: «Dios ha muerto.» Literalmente es mucho más que un error y muchísimo menos que una blasfemia: a la luz de Heidegger, y más aún a la de Jaspers, la frase tiene una terrible verdad histórica que heredaron después el existencialismo francés a través de la siguiente frase-resumen: «No veo nada en la vida del hombre que postule la

existencia de Dios, luego Dios no existe.» La realidad es ésta y de ella son testigos los novelistas más avisados: el mundo de la seguridad ha querido destrozar lo fundamental de la vida religiosa —el misterio— y ha hecho de la religión algo social inseparable de las clases privilegiadas, asunto de cortesía, de bien parecer: la religión deviene «mundana». Matar el misterio, mundanizándolo es intentar la muerte de Dios. Yo no voy a pesar sobre ustedes con argumentos teológicos o sociológicos. Me basta un dato que indica esa mundanización del misterio, y, al mismo tiempo, la rebeldía del artista. Mahler tuvo que hacerse católico para poder ser director de la ópera de Viena: fue un acto social. Mahler, nos cuenta su viuda, cambiaba inconscientemente el tono de su andar cuando pasaba delante de una iglesia. Ocurre algo parecido y conmovedor con Rilke: se proclama no cristiano, pero nadie a vivido tan pendiente de los misterios de Dios, de la muerte y de los ángeles.

Preguntamos ya: ¿cómo reaccionarán los fundadores de la música actual ante ese mundo desacralizado? Primera cuestión y primera pregunta: ¿a qué maestro escogen? Wagner había muerto anteayer, Brahms ayer, Strauss era joven pero maestro. Ellos escogen a Mahler y lo escogen en primer lugar como el capítulo musical de un mundo, el del primer expresionismo, donde están Ibsen, van Gogh, Rilke. Hay en todos ellos una característica constante: decisiva primacía de la interioridad. Miran, sí, a París, pero miran más al Norte, a las tierras danesas, a las tierras y mares del Norte —los grandes éxitos de la música de Mahler han sido en Holanda—, donde el paisaje tantas veces cerrado, donde el mar grande, el bosque enorme y la ciudad pequeña obligan a mirar hacia adentro. Rilke ha definido muy bellamente esta actitud: «Miro hacia afuera y en mí crece el árbol». De aquí que Schönberg vea a Mahler como maestro por la mezcla de trabajo encarnizado y de perfecta actitud de ensueño. Mahler, como Rilke, al buscar violentamente el misterio frente a un mundo desacralizado, se siente oficiante de ese misterio, extraño sacerdote o, por lo menos, protagonista del manejo de esos misterios. Schönberg ve en esas vidas un halo de misterio y de magia. Las señoras que cortejaban a Rilke notaban o querían notar una como fosforescencia en torno de su rostro; Mahler predecía de manera extraña, dulcemente horrenda, la muerte de su hija.

Musicalmente, Schönberg ve cómo Mahler verifica las siguientes innovaciones que son como el prólogo a la nueva inspiración que crearán sus discípulos: acumulando una técnica fabulosa logra una mayor intensidad a base de una mayor sencillez: renunciando a la apoteosis que esa técnica facilitaba, Mahler crea para la orquesta un timbre de casi silencio; a pesar de crear dentro de formas sinfónicas norma-

les en el postromanticismo, se agarra a la canción no por afán de novedad, sino por hacer de la letra una mayor cercanía con el misterio. Recordemos un ejemplo: el final de la *Canción de la tierra,* de Mahler. Se llama la despedida. Sobre dos polos se edifica esta obra. Primero: sin ninguna complicación armónica, ateniéndose sólo al timbre de instrumentos tan inéditos como la mandolina y al mismo silencio, el sonido, amasado en belleza por todo el romanticismo, nos enseña ahora, como Rilke, que lo bello se acerca a la frontera de lo tremendo. Por otra parte, la voz diciendo una vez y otra hasta seis «eternamente, eternamente». Antes ha cantado: «mi corazón está solo y aguarda su hora». Piensen que esta obra está ya metida en el siglo XX. Los procedimientos melódicos, armónicos, son los heredados a la vez de Brahms y de Wagner, pero la reducción a lo simple, la consideración del silencio como intrínseco al tiempo abre ya un nuevo mundo.

Otra pregunta: ¿Hasta qué punto Debussy, el impresionismo, era en tanto en cuanto maestro fuente también de la música actual? ¿Cuál es su postura ante el misterio? Debussy, incrédulo radical, despectivamente anticatólico, busca a su manera el misterio; pero yo diría de él, rápidamente, tres cosas: Primera, que el misterio del impresionismo es un misterio «intramundano», como vegetal, prisionero en el aire, limitado, casi sofocado entre la sensación y el paisaje. Segunda, que el artista, Debussy en este caso, no adopta más postura revolucionaria ante el mundo que la de una lejanía, una soledad, matizadas más de humor que de despecho, más de orgullo que de enemistad. Están, sí, en general, a la izquierda, pero el mundo oficial de París es anticlerical, volteriano y escéptico. La violencia queda reservada para el patriotismo, y de aquí la violencia de la campaña antisemita. Pero tercera e indispensable, Debussy contribuye de una manera muy importante a las dos facetas que he señalado como características de una nueva época. Debussy, rechazando el «usado» misterio wagneriano, lo busca a su manera dentro del paisaje, dentro de la sensación y entre esa fronda se mete una especie de destino a la antigua, poderoso y sugestivo a la vez: no es un destino que empuja, sino que aplasta. Después, la manera de expresar musicalmente ese misterio tiene consecuencias fundamentales para toda la música moderna; frente a aquella inspiración melódica contenida a través de un sistema tonal, liberado sólo en parte por el cromatismo, Debussy anula la oposición entre consonancia y disonancia y ésta, en singular y en plural, la disonancia y las disonancias adquieren de por sí valor expresivo. El negar esa relación armónica hacía decir a los enemigos de Debussy que carecía de don melódico. Sin embargo, aunque yo no me

atreva a decir que Debussy se quedara a medio camino, esa falta de empuje, de espíritu de rebeldía, esa incredulidad funcional le hace quedarse en lo que llamaríamos «misterio poético», muy gratuito, muy literario, como si la música fuera sueño sólo, radicalmente alejado de la voluntad. La libertad armónica, la disonancia intensa y como algodonada a la vez convierte el romántico «claro de luna» en misterio de sensibilidad.

¿Cuál es la respuesta de Schönberg a ese magisterio de Mahler, a esa influencia de Debussy? Schönberg, joven, cree que el artista debe querer cambiar el mundo. Se coloca frente a la sociedad capitalista en una forma de rebeldía que para Debussy o para Proust hubiera resultado inconcebible. Es una actitud personal en la que yo he señalado, frente a muchos tópicos, la incompatibilidad con el marxismo. Estos artistas, este Rilke, este Mahler, el Schönberg de la juventud no podía sentirse a gusto en el llamado «socialismo de cátedra», demasiado serio, demasiado científico; el otro marxismo, el revolucionario de entonces, era, por el contrario, demasiado elemental desde un punto de vista artístico y humano. Estos artistas, en la doble superabundancia de ambición y de rebeldía, en su extremada sensibilidad y en su capacidad para la pobreza, viven, encarnan una versión especial del anarquismo. Humanamente, entre las muchísimas exageraciones hay algo conmovedor: el acercamiento a la pobreza, el cariño a las pobres gentes en el sentido que da a la expresión Dostoievsky, en un aceptar la pobreza propia no como bohemia a lo parisién, sino como camino de iluminación. Rilke, por ejemplo, dedica parte de su correspondencia a los obreros: no entiende sus reivindicaciones, pero alaba su fidelidad, su disponibilidad para el sacrificio y para el ministerio. Webern, muy al final de su vida, recordará lo que ha sido, para todos ellos, el trabajo con las corales obreras de los alrededores de Viena.

Toda esa zozobra vital, toda esa desesperada búsqueda del misterio hacen de Schönberg joven el maestro de la música actual y nos impide, por mucha que sea nuestra admiración, colocarle junto a Stravinsky, más maestro que libertador. Primero, frente al mundo conformista, al mundo que él llama en su famoso tratado de armonía «mundo del confort», citaba esta frase que no es sólo de artista, sino de teólogo existencialista a lo Karl Barth: «Lo sobrenatural es antipático cuando se transforma en costumbre, porque entonces sólo es naturaleza.» Por encima de todo, la misión del artista, dice Schönberg frente al mundo del confort, es la búsqueda del llamado «misterio originario». Hay incluso junto a su enorme curiosidad por lo verdaderamente exótico, curiosidad heredada de Mahler, curiosidad

por el Oriente como distinta visión del mundo, una típica visión hebrea donde se mezcla el calor profético y la visión anticipada del cosmopolitismo. Dice que «cuando la banalidad y la trivialidad descubren su carácter homogéneo nace la idea nacional». Que no se vea en esto una postura poética, si bien Schönberg, más radical y más señor que la social democracia de entonces, es protagonista de lo que yo llamaría «pobreza alucinada»: pobre real mucho tiempo, lo es siempre en el sentido bíblico y profético de sentirse desligado, desamparado y solitario.

¿Cómo se realiza esto en el arte? Antes de hablar de música preguntemos a Schönberg cuál es la misión concreta del artista sin olvidar que la respuesta es la del músico Schönberg, pero no menos la del Schönberg pintor, camarada y amigo de Kandisly. El arte para el Schönberg joven es sencillamente lo contrario de lo que piensa Debussy y de lo que dice Stravinsky: «El arte, dice e insiste, es el grito de alarma de los que viven en sí mismos el destino de la humanidad.» Parece wagneriano, pero es exactamente lo contrario. El artista no es, pues, para Schönberg, ni el bohemio oficial, con preparada chalina, con prefabricada barba, sino el que siente el grito y lo dice. Religioso en lo más hondo de su personalidad, hebreo pero no practicante de la sinagoga, cristiano *malgré lui* en muchas cosas, las religiones positivas no le interesan en tanto en cuanto se han funcionalizado y aburguesado.

En música ¿cómo se concreta esto? Schönberg dice que lo característico de toda música verdadera y pura es negar la imitación, proceder radicalmente de la interioridad: son las palabras-base de su tratado de armonía. Ahora bien, esa interioridad, en el europeo, nace de la música determinada ya por una herencia, porque la tonalidad, vista como «natural» hace que lo expresivo, lo melódico, camina por unos senderos determinados. La abolición consciente de la tonalidad supone, primerísimamente, una afirmación de misterio, porque la primera condición de lo misterioso es que no nos suene a familiar, sino a extraño. Ahora bien, lo que el misterio puede tener de extrañeza debe ir acompañado, al mismo tiempo, de un puente, de un cierto orden, orden que nos lleva de la mano al misterio que se nos quiere acercar. El puente es aquí la férrea estructuración formal: en ningún momento tenemos la sensación de escuchar una improvisación, una frase de relleno. Lo que nuestra época tiene de técnica, de precisión no puede ser desechado. Pero fíjense: abolición de la tonalidad como punto de partida de extrañeza, rigor formal como puente, no bastan. Las dos cosas unidas en el refinamiento máximo instrumental, en un nuevo tratamiento de la voz humana, lo que vemos como auténtica

«inspiración tímbrica» expresan un mundo nuevo, desconocido hasta ahora para el músico: el de la alucinación. Una música de la máxima pureza, hecha como sin carne, sólo espíritu, muy vecina del silencio de forma musical, ordena, pues, nuestra sensibilidad hacia la expresión de fondos originarios, tremendos, angustiados, con sitio en el mar movedizo de nuestro inconsciente. No es ni ocioso ni vano paralelismo cultural señalar cómo esta música ha nacido en la Viena de Freud, médico de estos músicos y de pintores como Kokoscha.

Ahora con este recuerdo de las fuentes podemos resumir el título de la conferencia: *Problema y esperanza.* Lo que se planteó la escuela de Viena sigue planteado hoy. El problema está, y hoy más vivo que entonces, en no dejarse ganar por el fabuloso crecimiento de la técnica de la sonoridad: ni el ruido, ni los ruidos, ni la creación electrónica del sonido pueden ser eludidos ni detenidos, pero sí deben ser dominados. Pero esa técnica va tan de prisa, es tan poderosa, funciona tanto incluso como misterio, que no el problema, sino más, la angustia, reside en su poder. La esperanza está en el mismo punto de partida que Schönberg señalará: si él protesta contra la civilización del confort y ve la protesta activa como ejercicio y defensa por parte del artista de la primacía del ministerio, hoy, en un mundo más confortable, en un mundo masificado, mecanizado, el Arte, la Música en primer plano, debe lograr lo que un casi contemporáneo y casi discípulo, siempre admirador de Schönberg, Charlie Chaplin pedía: «Que sea la Belleza la omnipresencia de la muerte y del encanto a la vez.» El Schönberg, angustiado y profeta y a la vez alegre como un niño ante el sonido en sí, es la gran lección para hoy mismo. Yo diría con lenguaje riguroso: en la dialéctica interior entre la dirección consumada hacia lo abstracto y lo que de tensión interior inédita tuvo, tiene el expresionismo, está la esperanza para la música actual. Y a mí me parece que pocas veces han ido tan juntas en problemas y en esperanzas la música y la pintura.

Yo creo como músico que en las tres corrientes fundamentales en las que se divide, mezclándose, la pintura contemporánea, la música va a desempeñar un papel importante, precisamente en la línea de interiorización, de dar «misterio». No hace falta que cite: si están familiarizados con la obra del cubismo, con la de Juan Gris y la de Picasso recordarán inmediatamente cómo en los cuadros más atrevidos, más directamente lineales y cúbicos, guitarras, violines, pentagramas ocupan un singularísimo puesto. Picasso mismo, a través de Vodgli, ha admitido que el fondo de inconsciente que quiere indigestarse en el cubismo para manifestarse como «misterio» lo hace a través de la música. La segunda línea, la surrealista, nos da un testimonio máximo: el de Paúl

Klee. Yo he publicado en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS un largo trabajo sobre el precioso «diario» de Klee. Klee fué mucho más que aficionado a la música: fué músico profesional, violín de cuarteto y violín de orquesta. El continuo ejercicio de la música parecía empujarle a tratar directa, pictóricamente el tema musical. No es así, y mejor es que no sea así, porque el mismo Klee nos revela en su diario cómo las dos cosas que él ha buscado en su arte, el surrealismo de la precisión a través de la nitidez del dibujo y de la línea, y el color como misterio, pero misterio de delicadeza, misterio casi de niñez, son realidades que le vienen del mundo de la música. Pero hay más: en las raíces del arte abstracto encontramos, sin duda alguna, la música. No es sólo porque Kandinsky lo diga y lo proclame, sino por una especie de necesidad interior, incluso más clara en el arte abstracto que en el surrealismo. El arte no figurativo no puede hacerse «poético», ha dicho uno de sus más genuinos representantes, porque hacia lo demás eso quiere decir, precisamente, vuelta de alguna manera a la figura; puede y debe ser musical, cuando es original, cuando es grande, porque sólo en esa relación puede encontrar misterio. ¿Pero por qué, por qué nos seguimos preguntando nosotros? Porque la música es de por sí, como señalara Valery, algo puro, no referido en sí a objeto real, imitadora, como veía San Agustín, no de las cosas, sino del silencio mismo, dando a las otras Artes el misterio, pero sin ninguna ligadura con lo objetivo. A su vez, lo que se llama hoy, lo que puede llamarse música abstracta, para que no se haga puramente experimental, física y electrónica, más o menos ingeniosamente combinada, necesita de alguna manera hacer del dato concreto, de lo que ella llama sonido puro, color, expresión, por tanto, del misterio. Creo con toda sinceridad que la relación entre música y pintura puede ser hoy menos aparente, menos literaria, más cuidadosa de guardar los límites, pero infinitamente más fecunda. Algo parecido a lo que ocurrió al final del Renacimiento y especialmente en Venecia: llaman música al oro del Tiziano, pero la música de los Gabrieli la llamaban tizianesca, lo primero porque el oro tenía un más y un misterio de esplendor; lo segundo porque los músicos venecianos querían una grandeza de forma que sólo pudieron aprender de la pintura.

Ahora bien: en el Arte de hoy este intercambio, que sirve no para dar argumentos, sino para añadir misterio y misterio que sólo puede dar la obra de arte, hubiera sido imposible sin lo que llamaríamos furia poética del expresionismo y después por la austera y descarnada voluntad de los abstractos de la música y de la pintura. De ambas exageraciones puede nacer un acercamiento al misterio que sólo el Arte puede expresar. Pero ese acercamiento al misterio requiere muy honda humanidad en el artista. En el caso de Schönberg, su inmensa

curiosidad humana, su talante religioso, su mirada abierta a la desgracia del mundo, su permanente disposición para dar testimonio, influye tan humanamente y de tal manera que a la hora en que creía y quería escoger sólo series, timbres y formas, estaba expresando, y sólo en música, el resumen de cuadros, de libros, de iras y de inmensas ternuras. Esa es la lección, que es también lección de humildad: porque Schönberg ha buscado la letra de los poetas, el color de los pintores, el drama de la escena y el drama humano para que la música lo sirviera. Si Schönberg pudo ser a veces con exceso hijo de la ira, profeta de la desolación, era precisamente para, lo mismo que en su juventud, golpear a un mundo que necesita chirridos y estremecimientos para darse cuenta de que está rodeado de misterios tremendos y dulces que le solicitan. Y que nada hay tan horrible y descarado como querer comprar barato el misterio.

P. Federico Sopeña
Narváez, 9
Madrid

DOS POEMAS

POR

HECTOR VILLANUEVA

EL HIJO

Fué al caer del otoño. Después de repartidos
los bienes, cuando lo ganado o perdido
fueron cifras en el granero de la fatiga;
creí escuchar un sollozo hacia la parte antigua de la casa
pero afuera, una conquista radiosa
trastornaba la mañana, y el camino
era un gran árbol atravesado de himnos y promesas.

Dichoso anduve las rutas de la ida. Gusté
los días en un brutal encantamiento.
Gratas me fueron las mansiones amigas,
dulces los despotismos del amor, y el vino
me miraba en los dorados ojos del halago.
Cruzaba el mediodía por mi libertad con un despreocupado
rostro; y la grandeza, el poder, la fortuna, dormían
con un amor distinto cada noche en mi lecho.

Después la envidia se trocó en alegría
de quienes pensé mis amigos;
volvió a nublarme la pobreza.
Y vi cerrarse las puertas donde ofrecí cada minuto
de mi poder por míseros vejámenes.

Nada hay más duro que el placer vivido
pensado en el exilio; allí, en las solas noches
oía el sosiego de mi estirpe: Pródigo,
aquí está el umbral con la corona de muérdago,
aquí te aguarda el plato desdeñado
y la rutina sombría y creadora;
tu hermano ha custodiado los surcos,
los labradores alzan los más blancos corderos;
ellos te levarán de las contaminadas dichas,

de la vanidad de tu mercante sexo, y la soberbia
lejana de los aplausos que castiga tu insomnio.

Esto escuché y fué largo el camino del regreso,
pero más largo mi asombro porque había
paz de perdón y fiesta en la alameda.
¿Cómo puede el perverso ser amado, morir
el justo, ser loado el impío?
¿Cómo se puede después vivir sin las glorias
del pecado? Esto volví pensando. Sobre las piedras
y bajo las campanas el bien sonaba a falso,
falsas eran las pragmáticas del orden
y la palabra Dios sabía a hueco.

La puerta estaba abierta. El huerto,
al atardecer, tenía un color de especies
húmedas. Mi padre aguardaba al pie de su silencio.
Alguien subía el agua del algibe
y creí de nuevo oír aquel sollozo
en el rincón antiguo de la casa
donde solía tejer mi madre.

Gusté uvas, pan y queso de casta laboriosa, abrazos.
Y nuevamente asistí al vulgar
asombro del sol y de la fruta.
Pero mi frente estaba muy distante,
entre seductoras imágenes, perseguida
por el aroma de la estancia anterior al paraíso.
Y vivo condenado a estas dos soledades
sin otra absolución que la nostalgia.
Más me valiera nunca haber vivido.

LA SIRENA

Siempre escucho tu canto,
abismo que acechas con inmóvil demencia
mis insaciados granos de felicidad.
Escucho el torbellino de tu comarca prometida
royendo las cadenas que me castigan
al pan y al agua de estas monótonas páginas de vivir.
Hace mil años yo he dormido contigo
en la fiebre del paraíso perdido
y doblé mi frente a tu caverna de música.
Por eso estoy maldito para siempre
sin paz, sin osadía, sin grandeza,
en el lúcido horror de tu llamado.

Sólo sé que he nacido
para asomar mis labios a la vena más dulce de la tierra
donde ocultas tu cántico.
¡Tu canto! como esas heridas que entreabre en los tristes
el enigma de una mujer hermosa;
fárrago delicado, miel vivaz que asalta la tragedia,
canta,
canta sirena, vierte en mi oído tu inasible promesa,
canta monstruo de oro en tu isla de ocio y desvarío,
nárrame esa leyenda de mi dicha futura
que no beberé nunca.

(Así se muere un hombre
con una ramazón de víboras en el alma;
así se muere un hombre
enloquecido de tentación hasta el retorno de sus días;
así se muere un hombre
como yo me muero ansiando la belleza infernal del universo.)

Todos tenemos una pregunta que contestar un día
al destino, tahúr de nuestras venas;
cuando la blasfemia de mi corazón pague esa deuda
mostraré tu dañino horizonte,
mostraré tu llamado,
hechizo, mujer, milagro,
alimento de ortigas para mi ansia terrena.

HÉCTOR VILLANUEVA
Embajada Argentina
OTTAWA (CANADÁ)

MAESTROS Y AMIGOS DEL 98: ALEJANDRO SAWA

POR

LUIS S. GRANJEL

EL ESCRITOR

Alejandro Sawa y Martínez nace en 1862 en Sevilla y no en Málaga como han dicho sus biógrafos (1), y ciego y loco muere, en Madrid, en 1909. «Los Sawa, cuenta Pío Baroja (2), eran cuatro, como los jinetes del Apocalipsis, de origen griego o judío»; se llamaron Alejandro, Manuel, Enrique y Miguel; Manuel gozó de particular popularidad entre los bohemios aprendices de escritor a los que su hermano Alejandro iniciaba en el culto a Verlaine. De él poseemos este animado retrato que firma Ricardo Baroja (3): «Manuel Sawa, hombre clásico de la Puerta del Sol, no era literato, no era artista, no era nada. Nada más que bohemio. Bohemio desde las puntas de sus botas destrozadas hasta el colodrillo. De imaginación volcánica, de fantasía inagotable, enjaretaba mentira tras mentira, absurdo tras absurdo, con frescura inaudita. Había sido cabecilla de una partida en la guerra de Joló, en Filipinas; pirata del Pacífico, negrero; transportó coolíes chinos y siameses. Conspiró y se sublevó con el general Villacampa... Pero todas estas hazañas únicamente podían ser relatadas o sentado en café o sobre la acera de la Puerta del Sol. Si paseando se conducía a Manuel Sawa hasta la calle de Peligros nada más, desaparecía el pirata, el negrero, el perplejo... Manuel Sawa se ahogaba lejos de la Puerta del Sol», y concluye Ricardo Baroja, recordando ahora su estampa física: «Era fuerte, magnífico tipo de hombre; alto, de aspecto prócer. Hubiera vivido cien años. La bohemia le mató. Jamás pegó un sablazo superior a cincuenta y cinco céntimos. Si se le ofreciera una peseta se hubiese ofendido.» Varias de las peculiaridades psicológicas, también la prestancia física, de Manuel Sawa las poseyó, y en alto grado, su hermano Alejandro.

---

(1) A. SAWA: «Autobiografía»; *Alma Española,* núm. 10; Madrid, 10, I, 1903; texto reproducido en su obra póstuma *Iluminaciones en la sombra;* 176-79; Madrid, 1910.

(2) P. BAROJA: «La República del Cunani y sus hombres»; *Obras Completas;* V: 990; Madrid, 1948.

(3) P. BAROJA: «Deambulando»; *Gente del 98;* 64-5; Barcelona, 1952.

Muy escasos son los datos que se poseen de la existencia de Alejandro Sawa en los años de infancia y primera juventud, vividos en Málaga; arribó a la corte hacia 1885, fecha de edición de su primera novela, dejándose arrastrar por una al parecer firme vocación literaria y animado por esperanzas que luego había de rememorar haciéndoselas vivir al protagonista de su novela *Declaración de un vencido.* Ya en Madrid, convive con el grupo de escritores, entonces todos jóvenes, que ensayan su rebeldía literaria e ideológica ante un mundo que invalida aquel gesto con un cerco de desatención y silencios; los componentes de este pequeño núcleo de disconformes son citados por sus nombres en el libro de Luis París *Gente nueva;* con ellos confraternizó Hermann Bahr durante su estancia en la corte en 1890, y a este escritor germano debemos una estampa del Alejandro Sawa juvenil, miembro ya de una bohemia mísera y orgullosa, a la que fue fiel hasta la muerte; refiriéndose a Sawa escribió Hermann Bahr (4): «Nunca he encontrado en mi vida una figura juvenil más hermosa, un Byron del proletariado, el *beaux ténébreux* del romanticismo hecho mendigo.»

Rico en detalles es el retrato del Alejandro Sawa juvenil trazado por su compañero de entonces Luis París; era Sawa cuando llegó a Madrid, escribe este primer biógrafo suyo, «un joven de cabeza artística, melena romántica y barba árabe; de elocuente palabra, acción elegante, juicio rapidísimo, y tan genial en todo cuanto formaba su indumentaria, que constituía un tipo verdaderamente original»; «Alejandro Sawa —añade quien nos informa— presentaba cuando comenzó a darse a conocer en Madrid todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos de la naturaleza, rebuscador de la paradoja y de la hipérbole, capaz de dejarse matar por una metáfora de grande espectáculo, aficionado hasta la demencia de todos los grandes histriones de la historia, y dejándose llevar por su apasionamiento hasta el extremo de disputar a gritos las glorias doradas de Musset, de Byron y Hugo; con el romanticismo metido hasta el tuétano de los huesos y voluntario denodado de las huestes de la bohemia lúgubre, de la bohemia báquica, de la bohemia pobre y de la bohemia dorada» (5). «Sawa, dijo de él por las mismas fechas Eduardo López Bago (6), es fogoso y vehemente, quizá no tanto por el dejo romántico, sino porque es audaz.»

---

(4) Cit. por H. JURETSCHKE: «La generación del 98, su proyección, crítica e influencia en el extranjero»; *Arbor;* XI, 36: 517-44; Madrid, 1948.

(5) L. PARÍS: «Alejandro Sawa»; *Gente Nueva;* 103-04; Madrid, s. f.

(6) E. LÓPEZ BAGO: Apéndice a *Crimen legal,* de ALEJANDRO SAWA; 254; Madrid, 1886.

Lo que Alejandro Sawa, y con él sus compañeros de grupo fueron, en buena medida forzados por la circunstancia social que puso cerco a sus rebeldías juveniles, lo descubre certeramente el propio Sawa en su novela *La mujer de todo el mundo* (1885); a un personaje del relato, Eudoro Gamoda, su creador le confiere categoría de representante del grupo en que él hizo número; una generación que se debate partida por contrapuestas inclinaciones, ligada a la tradición romántica y a la vez atraída por el señuelo del naturalismo triunfante, y por ocurrir así, «una generación, es Sawa quien lo dice, víctima de la neurosis, que no puede reposar ni estar tranquila, marchar ni arriba ni abajo, correr ni estarse quieta, que parece enamorada del porvenir y sostiene y alimenta con su sangre a todos los odiosos parasitismos del pasado, que parece detestar a los organismos sociales picados de uso, y transige con la monarquía y autoriza el monarquismo; una generación de convulsionarios, en una palabra» (7).

A sus años de juventud, los que anteceden a su estancia en París, corresponde la obra novelística de Alejandro Sawa, prácticamente la totalidad de su labor creadora; a despecho de su evidente vinculación al romanticismo, alimentada por su temperamento meridional y de la que son documentos probatorios, recuérdese los testimonios ya aducidos, incluso gesto y preferencias, como escritor, Alejandro Sawa se afilió al naturalismo, teniendo por maestro a Eduardo López Bago, mediocre imitador de Zola. «En poco más de dos años, confiesa Sawa en su «Autobiografía», publiqué atropelladamente seis libros, de entre los que recuerdo, sin mortales remordimientos: *Crimen legal, Noche, Declaración de un vencido* y *La mujer de todo el mundo.* De 1885 a 1888, entre los veintitrés y los veintiséis años, en plena juventud por tanto, se editan las cuatro novelas citadas, a las cuales, para completar el elenco de sus libros, hay que sumar dos relatos de menor aliento, *Criadero de curas* y *La sima de Iguzquiza,* ambos publicados en la Biblioteca de *El Motín,* periódico en el que Sawa figuró como colaborador esporádico. La novela *Alborada,* segunda parte de *Noche,* que en 1888 anuncia como «en prensa» no llegó a editarse y posiblemente tampoco fue escrita.

Enjuiciando los primeros frutos de esta labor de escritor, López Bago, en el amplio apéndice crítico que acompaña a *Crimen legal,* opina que en ella descuella «un estilo de temperamento nervioso-sanguíneo, suelto, fuerte, robusto, con mucho color, y poseyendo el instinto, raro en nuestra época, de la belleza material de los vocablos» (8). Luis París escribe, coincidiendo en el juicio de López

(7) A. SAWA: *La mujer de todo el mundo;* 98; Madrid, 1885.
(8) E. LÓPEZ BAGO: *Op. cit.;* 252.

Bago (9): «Sawa posee estilo personal, suyo, tan propio, tan identificado con su naturaleza, que participa de todos sus méritos y de todos sus defectos»; a la herencia biológica de Sawa atribuye Luis París su inclinación a la ampulosidad en la expresión, exhuberancia de la hipérbole, ductilidad de carácter, fantasía inagotable, amor entrañable a la oratoria y fe inmensa en el poderío de la forma.

No cabe dudar que en el temperamento de Alejandro Sawa y en su temprana preferencia por la ideología romántica, influencias ambas patentes en su estilo literario, halla justificación el hecho evidente de que la adscripción suya al naturalismo propugnado por López Bago nunca llegó a ser total; ello, y también inclinaciones inspiradas por sus primeras admiraciones de lector adolescente (Espronceda, Bécquer y Lamartine, Musset, Byron y Víctor Hugo), explican el que con ocasión de su estancia en París, Alejandro Sawa olvidara su fe en el naturalismo y se adhiriera al credo poético de Verlaine. Andrés González Blanco (10) encuentra en la obra novelesca de Sawa este doble y contradictorio ingrediente ideológico y estético, la mezcla, aparentemente incomprensible, de naturalismo y romanticismo; en sus creaciones novelescas, opina el crítico que cito, «a un derroche de metáforas huguescas se une una acuidad y una penetración en la vida sexual dignas de Zola»; reducida a más justos límites esta valoración del naturalismo de Alejandro Sawa, el juicio es exacto.

La producción novelesca de Alejandro Sawa, queda dicho, se compone de cuatro amplias narraciones y dos relatos de menor volumen; ciertamente nada hay en ella digno de mención y menos de elogio. La primera de sus novelas (*La mujer de todo el mundo;* 1885), dedicada a su hermano Enrique, es buen testimonio de la aceptación por su autor de los postulados del naturalismo, según la versión que de ellos elaboró López Bago; acierta a enjuiciarla Sawa cuando la define como «un caso de patología social». Las criaturas del relato son simples muñecos zarandeados por elementales impulsos carnales. Al extremoso naturalismo, desvirtuado ya por su misma demasía, se mezcla, impurificándolo aún más, la trama folletinesca del argumento. Por su parte, el lenguaje colorista en exceso, rico en metáforas, descubre la insinceridad, más inconsciente que voluntaria, de la profesión de fe en el naturalismo que pretende hacer con su obra el autor.

Un año posterior es *Crimen legal,* novela que dedicó a su hermano Miguel; en este relato es un problema estrictamente médico el que se

---

(9) L. París: *Op. cit.;* 105.
(10) A. González Blanco: *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días;* 701; Madrid, 1909.

pretende, con poca fortuna, convertir en materia novelable; también en *Crimen legal* la pura apetencia carnal, una desnuda y desenfrenada necesidad instintiva, domina a los personajes. Comparada con *La mujer de todo el mundo,* esta segunda creación de Alejandro Sawa da testimonio de un mayor plegamiento del autor a las fórmulas del naturalismo, si bien, desde luego, tal propósito acaba siendo traicionado en el frondoso lenguaje escrito de Sawa; Luis París opina de esta novela: «es un libro muy hermoso, por más de un concepto, sin embargo, no es de la escuela inductiva; para ello le sobran muchas cosas y le faltan otras» (11), y añade: «*Crimen legal,* novela que su autor forjó con el propósito de conquistar por derecho propio el dictado de escritor naturalista, aun extremando hasta el límite la violencia en la totalidad, está revestida de una forma excesivamente exuberante, rescoldo de pasados incendios», es decir, su anterior y no olvidada filiación romántica. López Bago, maestro al que Sawa quiso imitar, en amplio análisis crítico, formula de la novela elogios y reproches; le alaba la erudición médica de que hace gala el autor y le critica, era de esperar, su lenguaje, que considera colorista y en exceso declamatorio.

Declaración de un vencido (1887), calificada por su autor de «novela social», tercera creación de Alejandro Sawa, incluye en su trama evidentes datos autobiográficos y quiere ser, a través de la diríamos «ejemplar» peripecia biográfica de su protagonista, Carlos Alvarado Rodríguez, la historia de su propia generación. En la «Nota al lector», con que se encabeza el volumen, fechada a 13 de octubre de 1886, alude el propio Sawa a «esos inteligentes jóvenes que vienen desde provincias a comenzar por Madrid la conquista de Europa, sin más bagaje que un drama, una novela o una obra literaria»; el fracaso que él mismo, a los dos años escasos de su llegada a la Corte, debió sentir en sus ilusiones, le hacen escribir, reviviéndolo en un imaginario personaje, la narración que protagoniza Carlos Alvarado y decir del héroe, justificando con ello el significativo rótulo de la novela: «Lo titulo *Declaración de un vencido*, porque Carlos, con genio; Carlos, artísticamente hermoso; Carlos potentemente organizado por dentro y por fuera, fue abatido, tirado a la trocha, vejado y maldito por sus raquíticos compañeros de jornada; y fue tan vencido, que lo obligaron al aniquilamiento propio». Menos extremoso que su criatura, Alejandro Sawa sorteó la atracción del suicidio marchando a París; lo que allí le sucedió será luego narrado.

También de «novela social» califica Alejandro Sawa su novela

---

(11) L. París: *Op. cit.;* 107 y 110.

Noche, dedicada, el 3 de octubre de 1888, a Luis París; tanto en el pergeño de los personajes como en la trama de los sucesos que les hace vivir su creador, *Noche* es narración que en nada se diferencia de las anteriores y ya recordadas; es una novela a la vez folletinesca y discursiva, que pretende ser requisitoria contra una sociedad, la española de la época, y del sistema de valores que la gobierna: creencias y costumbres, principios morales frente a los cuales el autor, y con él su promoción, los que gustaron titularse a sí mismos «gente nueva», gritaron su protesta. En la dedicatoria que encabeza la novela dirigida, queda dicho, a Luis París, escribe Alejandro Sawa, desnudando su pensamiento: «Tú y yo —es sabido— somos dos hombres cualesquiera. Pero nos diferenciamos de los bellacos que forman la gran mayoría de las llamadas *clases ilustradas,* en que tenemos vergüenza, un ideal fijo tras del cual marchamos a grandes o a pequeñas jornadas, según las fatalidades del momento, y hasta un poco de conciencia». Por esta propensión a recusar las normas de convivencia que regían la sociedad española en los años de la Restauración y la Regencia, la obra novelesca de Alejandro Sawa, en su conjunto, cabe emparentarla, aun siendo muy inferior literariamente, a la realizada por otro miembro del grupo: «Silverio Lanza», escritor a quien Sawa dedica su relato *Criadero de curas,* elogiosamente enjuiciado por Luis París y Eduardo López Bago.

Anteriores a *Noche,* y con su mención doy remate a este sumario, recuerdo de la labor novelesca de Alejandro Sawa, son las narraciones *Criadero de curas,* historia de una no muy firme vocación religiosa, y *La sima de Iguzquiza,* en la que se rehace, con veste literaria, un episodio de la «infame vida» de Rosas Samaniego. Estos dos últimos títulos completan los frutos del quehacer novelesco de Alejandro Sawa, una producción, como bien dice Prudencio Iglesias Hermida (12), «escasa e incompleta», a la que puso término la marcha de Sawa a París y su conversión, ya en la capital francesa, a bien distintos credos estéticos de los que hasta entonces quiso profesar.

Simbolista y parnasiano

En fecha que se ignora, Alejandro Sawa, como hicieron otros escritores españoles de la época, se traslada a París y para subvenir a las inexquivables necesidades de cada día trabaja como traductor en

(12) P. Iglesias Hermida: «Alejandro Sawa»; *De mi museo;* 81-93; Madrid, 1909.

una editorial. El suceso, la estancia en la capital francesa, no fue para Sawa un simple episodio en su vida de bohemio, pues ejerció decisiva influencia en sus preferencias literarias, dando motivo a una auténtica conversión. En París, el secuaz del naturalismo, quien procuró imitar en sus novelas el programa literario de López Bago, se transforma en admirador y discípulo de simbolistas y parnasianos, y de este credo estético, ya de regreso en Madrid, será su primer difusor en España. Los años de estancia de Alejandro Sawa en París fueron la época dorada en su vida, la más feliz, por tanto, de su existencia; su recuerdo lo había de revivir muchas veces, y buen testimonio de que así fue lo ofrece su última obra *(Iluminaciones en la sombra),* en cuyas páginas alude, una y otra vez, a la época parisina, refiriéndose a los escritores que entonces conoció y trató.

De la vida de Alejandro Sawa en París nos ofrece noticias Rubén Darío, para quien Sawa fue mentor y guía a su llegada a la capital francesa; «tenía a todo París, cuenta Rubén (13), metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua. Era en el tiempo del simbolismo activo. Verlaine, claudicante, imperaba». Que era cierta la adscripción de Alejandro Sawa al círculo «de los nuevos perseguidores del ideal», la frase es de Rubén Darío, lo prueba el que Sawa fuese admitido a las comidas organizadas por el director de *La Plume,* León Deschamps, en las que era asiduo Verlaine. El retrato, la estampa de Alejandro Sawa en estos años, viviendo en París, que ahora se transcribe, es también de Rubén Darío: «Su cabellera negra se coronaba con el orgullo fantasioso de un sombrero de artista, de un *rembrandt* de anchas alas. Su sonrisa era semidulce, semi-irónica. Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral». Fue en esta época cuando Luis Bonafoux (14), maldiciente siempre, inventó la anécdota del beso de Víctor Hugo en la frente de Sawa, burla que luego repitieron, dándola por cierta, cuantos entre sus coetáneos han hablado de Sawa.

De regreso en Madrid, Alejandro Sawa nunca olvidó los episodios de su estancia en París, ni pudo o no quiso ocultar la nostalgia que en él desvelaba su recuerdo, aquellas correrías por el Barrio Latino parisino, persiguiendo en el alcohol y en las mujeres inalcanzables ideales; «se sentía extranjero, cuenta Rubén Darío, en su propio país,

---

(13) R. Darío: «Alejandro Sawa»; prólogo a *Iluminaciones en la sombra;* 7-15; Madrid, 1910.

(14) Sobre Alejandro Sawa incluye interesantes pormenores el relato autobiográfico de L. Bonafoux *De mi vida y milagros;* «Los contemporáneos»; Año I, número 26; Madrid, 1909.

desarraigado en la tierra de sus raíces... No hablaba dos palabras sin una cita o reminiscencia francesa. Exponía contento sus literarios recuerdos, sus intimidades con escritores y poetas»; sus monólogos los ilustraba con versos de Verlaine y era habitual oírle mencionar los nombres de Vicaire, Moreas y Duplessis, de Jean Carrére y Charles Morice.

En Madrid, en los años finales del siglo, Alejandro Sawa traba amistad con quienes componen la más joven promoción literaria; hace número en el grupo de artistas, periodistas y poetas, de aprendices de escritor y simples desarraigados que no tienen, al parecer, otra profesión que la de bohemios, y con ellos entra en relación con los futuros «noventayochistas» y con los que van a encabezar en España la moda «modernista». Asiste a sus tertulias y colabora en algunas de las publicaciones, todas de efímera existencia, que aquellos renovadores consiguieron dar vida; su firma aparece en *Helios* y en *Alma española,* y, posteriormente, en la revista *Renacimiento* (15); colaboraciones suyas fueron también publicadas en diversos diarios, entre otros, en *El Globo, La Correspondencia de España, España* y *El Liberal;* escribió asimismo para periódicos y revistas de Hispanoamérica. Una carta de Alejandro Sawa a Rubén Darío, fechada a 14 de julio de 1908, hace verosímil la sospecha de que Rubén recurría a Sawa para cumplir sus propios compromisos periodísticos (16). Este quehacer literario menor, nunca regular, tampoco bien pagado, constituyó prácticamente el único sostén económico con que contó Alejandro Sawa desde su regreso de París; la penuria, la miseria en realidad, mantuvo siempre cerrado su dramático cerco en torno a su vida.

Al margen de estas tareas periodísticas, su labor de escritor en la segunda etapa de su vida es casi nula; no vuelve a cultivar la novela; se limita a realizar dos «arreglos» teatrales, a escribir una narración breve y a componer el volumen *Iluminaciones en la sombra.* De sus obras dramáticas, la primera, una adaptación del francés, titulada *Los reyes en el destierro,* fue estrenada en el teatro de la Comedia de Madrid el 21 de enero de 1899, y en ella repitió su presentación como actor Valle-Inclán (17). La segunda obra teatral de Sawa, *Calvario,* adaptación de *Jack,* de Alfonso Daudet, no llegó a estrenarse. En la colección, que dirigía Zamacois, «El Cuento Semanal», publica, en 1907, su novela corta *Historia de una reina,* dedicada a la esposa. *Iluminaciones*

---

(15) Cf. D. PANIAGUA: *Revistas culturales contemporáneas;* Madrid, 1964.

(16) D. ALVAREZ: «La tragedia de Alejandro Sawa»; *Cartas de Rubén Darío;* 57-73; Madrid, 1963.

(17) El primer ensayo de Valle-Inclán como actor lo realizó, es sabido, representando un papel en la obra de Benavente *La comida de las fieras* (1898).

en la sombra fue la última esperanza que como escritor tuvo Alejandro Sawa; buscó, sin lograrlo, medios económicos para editar el libro; la obra fue publicada en 1910, tras su muerte, con un prólogo de Rubén Darío y una semblanza poética firmada por Manuel Machado. Componen el volumen *Iluminaciones en la sombra* textos autobiográficos fechados entre 1901 y 1905, semblanzas de escritores y artistas con los que mantuvo amistad, impresiones suscitadas por lecturas del momento, comentarios a menudos sucesos de la vida diaria y también esbozos o esquemas de posibles relatos. El libro se abre con una optimista afirmación, en la que realmente nunca creyó: «Quizá sea ya tarde para lo que me propongo: quiero dar la batalla a la vida», y concluye con referencias a la enfermedad que lo precipitó en un mundo de sombras.

A despecho de esta mínima actividad literaria no es menos cierto que Alejandro Sawa llegó a ejercer un evidente, innegable influjo en las promociones de escritores jóvenes con las que convivió desde su regreso de París; Alejandro Sawa fue, con Enrique Cornuty, un bohemio francés que durante su estancia en Madrid vivió en cierta manera bajo su amparo, portavoz de un movimiento estético que supo despertar en «noventayochistas» y «modernistas» singular interés. Sawa da a conocer en Madrid, en los años finales de la centuria, a los simbolistas franceses; en 1897, en *Charivari,* escribe el futuro *Azorín* con ironía: «Sawa quiere ser aquí una especie de Moréas» (18); Manuel Machado, en su conferencia «Los poetas de hoy» (19), recuerda: «Allá por los años 1897 y 1898 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que las que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió por entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo, y recitando por la primera vez en Madrid versos de Verlaine». Permítaseme citar un tercer testimonio; lo ofrece Cansinos-Assens (20), y dice así, a la letra: «Simbolistas, parnasianos y decadentes les han enviado (de París) con Alejandro Sawa un nuncio extraordinario. Lo que Ganivet ha sido para la generación del 98 lo ha sido Alejandro Sawa para los jóvenes del 900. Ya no se piensa en Taine ni en Montaigne, sino en Verlaine y en Mallarmé».

---

(18) AZORÍN: *Charivari; Obras Completas;* I: 271; Madrid, 19.
(19) M. MACHADO: *La guerra literaria;* Madrid, 1913.
(20) R. CANSINOS-ASSENS: Cit. por J. CEJADOR.

Con su chocante estampa física, en su teatral manera de comportarse ante la turbulenta y nunca bien avenida cofradía de la más joven promoción literaria de la Regencia, Alejandro Sawa encarna, y a la perfección, justo es reconocerlo, el papel del bohemio arquetípico, a un tiempo altivo y miserable. En Madrid, Sawa reanuda su amistad con Rubén Darío y dispensa su magisterio en tertulias y redacciones. Rubén nos descubre en Sawa al hombre que convertía su vida en espectáculo cuando escribe de él en el prólogo a su obra póstuma: «Era un gran actor, aunque no sé que nunca haya pisado las tablas. Con su dicción y sus gestos pudo haber imperado por las máscaras; pero aquel romántico sonoro no representó sino la propia tragicomedia de su vida. Primero, galán joven, decorado de amor y ambiciones, rico de sus bellos ojos conquistadores, vigoroso de su voluntad de triunfar, con dos cosas que no suelen andar juntas en el mundo, una firme, otra ligera y superficial, orgullo y vanidad. Luego, gris de años, a la entrada de la vejez, fue barba trágico, que, como en el verso de Hugo que adoraba en su juventud, fue ciego como Homero y como Belisario, engañado por el destino, pobre, pudiendo haber sido rico, lamentando, ya tarde, el tiempo perdido para la dicha y para la tranquilidad de los días postreros... Cyranesco, quijotesco, d'aurevillyesco, todo en una pieza, llevó siempre, eso sí, aun en las mayores angustias y caídas, levantado e incólume, su penacho de artista. Intransigente, prefirió muchas veces la miseria a macular su pureza estética. Su pureza no era blanca, era azul».

Pío Baroja relata como sigue su primer encuentro con Sawa: «El hombre se mostró un poco endiosado. La verdad es que no había leído nada suyo; pero me impuso su aspecto» (21). La confesión barojiana revela la naturaleza del influjo ejercido por Alejandro Sawa sobre «noventayochistas» y «modernistas», quienes, como Baroja, desconocían su anterior obra de escritor. Alejandro Sawa, fiel a su destino de bohemio, propicio siempre a aceptar el reto de toda aventura inverosímil, se alista con sus hermanos Manuel y Enrique para colaborar en la empresa civilizadora de la fabulosa República del Cunani, en la que hizo creer a muchos Sarrión de Herrera, singular personaje de quien Pío Baroja nos ha dejado un excelente retrato. El propio Baroja narra en sus «Memorias» una anécdota que reproduzco, pues ayuda mucho a conocer al que entonces fue Sawa, mejor dicho, al personaje que

---

(21) P. Baroja: *Final del siglo XIX y principios del XX; Obras Completas;* VII; 734; Madrid, 19.

representó; el relato de Pío Baroja dice así: «le encontré una tarde de verano en Recoletos con el francés Cornuty, y le saludé. Cornuty y Sawa fueron hablando, recitando versos de Verlaine, y me llevaron a una taberna de la plaza de Herradores. Bebieron ellos unas copas, pagué yo y Sawa me pidió tres pesetas. Yo no las tenía, y se lo dije.

—¿Vive usted lejos? —me preguntó Alejandro, con su aire orgulloso.

—No, bastante cerca.

—Bueno, pues vaya usted a su casa y tráigame usted ese dinero.

Me lo indicó con tal convicción que yo fui a mi casa y se lo llevé.

El salió a la puerta de la taberna, tomó el dinero y dijo:

—Puede usted marcharse.

Era la manera de tratar a los pequeños burgueses admiradores en la escuela de Baudelaire y de Verlaine» (22).

En aquellos aprendices de literato que eran entonces «noventayochistas» y «modernistas», todos un tanto provincianos, presa siempre fácil para la admiración, y en ocasiones, tómese como ejemplo lo sucedido a Pío Baroja, víctimas de Alejandro Sawa, nuestro personaje despertó indudable fascinación; el pormenor con que luego han rehecho su estampa física lo confirma. Repetir aquí, ahora, a la letra estos retratos de Sawa ayudará a conocerlo.

«Alejandro Sawa, así lo recuerda Ruiz Contreras (23), era generoso en su pobreza, y su espíritu respondía bien al gallardo aspecto de su persona. Vestía pulcramente, hablaba con altivez y podían perdonársele ciertas extravagancias como a un hidalgo. Hablaba en correcto castellano con pronunciación francesa, y de vez en vez interrumpía su discurso con un *comment s'appelle ca?* Levantaba el brazo; rozaba el pulgar con el índice para producir un chasquido; erguía la cabeza como si esperase que le cayera de las nubes la palabra... Y nunca le faltó la precisa. Tenía un hermoso perro, como Alfonso Karr, a quien deseaba parecerse».

Especialmente pormenorizado es el retrato que de Sawa ha hecho Eduardo Zamacois (24); Alejandro Sawa, a quien solían llamar algunos de sus amigos «el Magnífico» y «el Excelso», cuenta Zamacois, «fue un temperamento excepcional... Ni la miseria que le acosó implacable, ni la ceguera de sus últimos años, empañaron la euritmia helénica de sus gestos. Nació «gran señor», y hasta cuando solicitaba parecía mandar»;

---

(22) P. Baroja: *Ibíd.;* 735.

(23) L. Ruiz Contreras: *Memorias de un desmemoriado;* 117; Madrid, 1946.

(24) E. Zamacois: *Un hombre que se va...;* 168, 171; Barcelona, 1964.

recuérdese, para confirmar la verdad de este aserto, la anécdota de la que fue víctima Pío Baroja. Añade Zamacois: «Tenía el rostro y los ademanes tranquilos y reposada y afectuosa la voz; en sus pies, aristocratizados por la nerviosidad de su andar, las viejas botas adquirían prestigio de coturno, y aunque fuese mal vestido, en toda ocasión su figura descollaba y resplandecía. Era de vulgar estatura, erguido y bien proporcionado. Llevaba los cabellos a media melena y partidos en crenchas iguales, y el pálido rostro, de perfil judaico, enmarcado por una barba nazarena. Se parecía a Daudet. Y reafirmaba la expresión desdeñosa de su hermosa cabeza, la miopía que le afligía desde mozo y le obligaba a mirar a sus interlocutores de arriba abajo. No hubo en Madrid silueta más elegante que la suya; ni más altiva. Ajeno a cuanto sucediese a su alrededor, «el divino Alejandro» había sabido hacer de su desvalimiento un pedestal». Concluye nuestro informante: «fue un tremendo ególatra. Su única pasión fue el arte, al que colocó por encima de la mujer y el dinero. Y, tanto como el arte, se amó y admiró a sí mismo. Era artista cuando escribía, cuando hablaba y hasta cuando paseaba...; a nadie pudo amar, la gente le inspiraba desdén. No sabía ni siquiera acercarse a ella... La soledad, para su soberbia, era una aristocracia».

No acabaríamos de conocer al hombre que fue Alejandro Sawa si no sumásemos a esta estampa del que era, del que quiso ser en su diaria convivencia con los escritores jóvenes en aquel Madrid finisecular todavía provinciano, encarnando, en gesto y palabra, al personaje que primero aprendió a admirar durante su estancia en París; no le comprenderíamos, digo, si no nos adentrásemos en la intimidad, descubriendo la realidad que la máscara del que quiso ser ocultaba; el drama de su existencia familiar le confiere humanidad, hondura y patetismo. Fue Sawa hombre a quien los lazos familiares ataron fuertemente; en Madrid, en su miseria, se afana y lucha por mantener un hogar en el que conviven la esposa, Juana Poirier, una hija de corta edad y los padres. En su libro *Iluminaciones en la sombra,* obra de confidencias, narra, y con auténtica angustia, la muerte de la madre, y páginas más adelante la del padre. Choca en verdad el contraste entre el que fue en el cerrado círculo familiar y el que nunca dejó de ser ante el mundillo literario; en hora de confesiones, al trazar el esbozo autobiográfico que publicó en *Alma Española,* dice de sí mismo Alejandro Sawa: «Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo».

Sintiéndose extraño para los demás, ante la miseria y el dolor que

se adueña del reducido mundo familiar, tan querido para él, ante su propia ruina física, acabará viéndose vencido; dominado por tal vivencia, exclama en esta confesión (25): «Ya no lucho; me dejo llevar y traer por los acontecimientos. Hombres y cosas me han hecho traición, o no han acudido a mi cita. Me sería difícil decir un sólo nombre de mortal que se haya sentido hermano mío. Me puedo creer en una sociedad de lobos». En carta a Rubén Darío, ciego ya, escribe: «Yo vivo peor que Job. Job vivía en su tierra de Oriente, tan propicia al quietismo y a los piojos, y yo, expatriado y extemporáneo, vivo prendado de todos los puntos luminosos que forman las constelaciones de arriba: un mal azar me hizo nacer aquí y en esta época fea...; yo soy un Edipo abandonado en la mitad de un camino cualquiera que no conduce a ninguna parte».

Ciego, gravemente enfermo, la existencia de Alejandro Sawa se aproxima a su desenlace; en sus confesiones de entonces alternan la resignación y la desesperanza. Nunca creyó en la sociedad en la que hizo número, y los que se decían amigos suyos le replicaron con su olvido. El que dijo de sí mismo «yo soy un extemporáneo», había de escribir en carta a Rubén Darío de 31 de mayo de 1908: «tal como estoy, tal como soy. vivo en pleno Madrid más desamparado aún, menos socorrido que si yo hubiera plantado mi tienda en mitad de los matorrales sin flor y sin fruto, a gran distancia de toda carretera. Creyendo en mi prestigio literario he llamado a las puertas de los periódicos y de las cavernas editoriales y no me han respondido; crédulo de mis condiciones sociales —yo no soy un ogro ni una fiera de los bosques—, he llamado a la amistad, insistentemente, y ésta no me ha respondido tampoco. ¿Es que un hombre como yo puede morir así, sombríamente, un poco asesinado por todo el mundo y sin que su muerte como su vida hayan tenido mayor trascendencia que la de una mera anécdota de soledad y rebeldía en la sociedad de su tiempo?».

La fatalidad acaba haciendo presa firme en Alejandro Sawa y empujado por ella su existencia desemboca en un final ciertamente trágico; la ceguera primero, la locura después, se abaten sobre su vida. Quien adoró el sol, la luz, como buen meridional, y execró la locura; el que había escrito: «el más grande suplicio que se me puede infligir consiste en privarme del espectáculo del cielo», y afirmó: «prefiero la muerte a la locura» (26), concluye loco y ciego. El primer relato escrito de su muerte lo hizo Valle-Inclán en carta a Rubén Darío; en

(25) A. SAWA: *Iluminaciones en la sombra;* 132; Madrid, 1910.
(26) A. SAWA: *Ibíd.;* 114 y 132.

ella, tras confesar: «he llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas», alude al libro *Iluminaciones en la sombra* que Sawa no logró ver impreso y que califica de «Diario de esperanzas y tribulaciones», y añade: «El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal* le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso».

Este final del que fue Alejandro Sawa ha sido rehecho literariamente por dos escritores que le conocieron y trataron: Baroja y Valle-Inclán (27). Ramón del Valle-Inclán convierte a Sawa en personaje de su novela *Luces de bohemia* (28) con el nombre de Max Estrella; he aquí su presentación: «El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales...; esparcida sobre el pecho la hermosa barba con mechones de canas. Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes». La escenificación de la muerte de Max Estrella, con la que concluye *Luces de bohemia,* recuerda en los detalles la versión más escueta hecha bastantes años antes por Pío Baroja en la novela *El árbol de la ciencia;* en ella, donde Alejandro Sawa va a llamarse Rafael Villasús, su muerte es narrada así: «un hombre demacrado, famélico, sentado en un camastro, cantaba y recitaba versos. De cuando en cuando, se levantaba en camisa e iba de un lado a otro tropezando con dos o tres cajones que había en el suelo». Andrés Hurtado, protagonista de la novela y reencarnación del propio Baroja, que ahora visita a Villasús cumpliendo su profesión de médico, reflexiona ante aquel espectáculo: «¡Pobre hombre! ¡Qué desdichado! ¡Ese pobre diablo, empeñado en desafiar la riqueza, es extraordinario! ¡Qué caso de heroísmo más cómico! Y quizá, si pudiera discurrir pensaría que ha hecho bien; que la situación lamentable en que se encuentra es un timbre de gloria de bohemia. ¡Pobre imbécil!» (29).

Tales son las dos reencarnaciones librescas de Alejandro Sawa; durante su vida quiso representar un personaje, lo hemos visto, y luego el dramático desenlace de su existencia real dio pretexto a estas

---

(27) R. SENABRE: «Baroja y Valle-Inclán, en dos versiones diferentes de la muerte del poeta Alejandro Sawa»; *Despacho Literario;* Zaragoza, 1960.

(28) R. DEL VALLE-INCLÁN: *Luces de bohemia; Obras Completas;* I: 893-94; Madrid, 3.ª edic.; 1954.

(29) P. BAROJA: *El árbol de la ciencia; Obras Completas;* II; 559; Madrid, 1947.

versiones literarias. Posiblemente quien mejor acertó a definir la vida de Alejandro Sawa fue Manuel Machado cuando escribió de él:

«*Jamás hombre más nacido*
para el placer fue al dolor
más derecho.
Jamás ninguno ha caído,
con facha de vencedor,
tan deshecho.
Y es que él se daba a perder,
como muchos a ganar.
Y su vida,
por la falta de querer
y sobra de regalar,
fue perdida.»

Luis S. Granjel
Facultad de Medicina
Universidad de
Salamanca

BAJO LAS BLANCAS LUCES CURVAS

POR

JAVIER DEL AMO

Era que vino; siguiendo la oleada fantástica de automóviles, camiones y coches de línea que no terminaba nunca. Pisando las cunetas de paja, allá donde las chumberas crecían abandonadas y con telarañas y el sol se ponía —se puso aquella tarde— intensificando la silueta de las montañas azules de la sierra lejana. Polvo y calor que hubo de encontrar en el camino de los grandes edificios, aquel agobio al cruzar el puente en el que habían acampado en el olor fétido una familia de gitanos, mientras las nubes se ponían rojas y el sabor del cultivo adyacente perdía la esencia con el humo del gas-oil.

Al pueblo, donde todos decían que el sol era más sol porque lo comentaban en las tierras que había dejado. Donde todos decían que había trabajo y se vivía al día, ríos de hombres y mujeres en las calles estrechas y apretadas.

Luego, también, estaban las rampas de piedras o de cemento que bajaban a la arena misma, jardines luciendo un pálido verde contra el cimiento de las fachadas —él lo había visto— y la gente durmiendo al pairo de la noche, en la misma calle o en los solares a donde no llegaba la música de los establecimientos si no era a oleadas difusas.

Oleadas de gente: porque no era sólo él, sino otros como él, con fachas de maletillas, con la maleta de cartón en la diestra, subidos en los camiones, agonizando la esperanza en las gasolineras, al borde de la cinta que atravesaba el desierto. Agonizando la ilusión en las gasolineras, preguntando con la mirada humilde a los camioneros:

—¿Me puede llevar?

Pero no, no era posible porque, como uno le explicó, está terminantemente prohibido llevar a nadie en el camión si va el compañero de carga y descarga al otro lado del volante. Esa era una poderosa razón para que los camiones no cogieran a la gente: multa de 250 pesetas sin posibilidad de réplica.

Por eso tuvo que llegar andando, bajo las iluminarias curvas que circundaban toda la costa, nimbando hacia el mar pálido y grande, chumberas y las montañas grises ya —caía la noche— recortadas contra el último fondo del paisaje. El sol retirado cuando llegó por fin

al pueblo y todavía quedaban mil arcos iris en el acero de los grandes hoteles.

Era que vino. A las nueve de la noche estaba sentado en el borde del camino, crujientes los ruidos de la cloaca cercana cuando vio pasar el rayo del ferrobús provinciano, lleno de celdas de luz en aquella playa en la que había televisión debajo de la paja del merendero. En una chabola próxima se oía una interminable discusión y al final sintió el chasquido del agua sucia que detrás, a su espalda, habían tirado contra el escombro y la arena.

Porque ocurría que quedaban dos kilómetros de camino, a cuyos ambos lados crecían los trabajos y los esqueletos de las empresas inmobiliarias.

Desconcertado y como en sueños; y como en sueños, fijándose en todo lo que pasaba: grandes coches, apartamentos de luces y anuncios de cuevas flamencas que esperaban a los visitantes.

Más tarde y descansado ya, cuando dejaba el botijo que le tendía el peón caminero y sentado en la piedra del umbral de la casa, hacía un recuento mental de las millas que había recorrido pensando «es mucho» y sabiendo hasta la entraña de la respiración la razón de su agotamiento. Con el relajamiento de los miembros observaba el viento que entraba por los ojos de una distinta manera: evidenciando la nueva vida que comenzaba, comprendiendo las raíces que le unían con los hechos pasados y que se quebraban y sólo ahora.

La madre y el padre, y la antesala de suelo de arcilla roja y el silencio a las tantas de la madrugada de la habitación húmeda: cosas que estaban separadas de su cansancio como por una niebla. Con miedo, pero no con más que el sentido, que el miedo sentido en las capeas de su mínima ciudad campesina, delante de los cuernitos del toronovillo, porque hay que hacerse macho y jugarse algo en aquel resplandor del sol lleno de gritos. Al fin y a la postre, había dormido ya muchas veces en el campo, en ese su viaje al reino de la ciudad fantasma que no llegaba, que no llegaba nunca —y pesaba en el hombro la maleta que el brazo sostenía—, caminando de nuevo, dando las gracias a los dueños de la piedra y del botijo, pero anocheciendo y que no aparecía el pueblo, sino chalés y obras a la mitad, con la boca seca, de nuevo con la sed, con una película blanca (la desprendió con la lengua y la pegó al brazo, comprobándolo) que se adhería al paladar, único símbolo de la andadura.

Y a las nueve y media estaba sentado por fin en la maleta de cartón, bajo y junto a la luz intermitente de un lugar —«ya he llegado», pensó— con un frente amarillo que decía «St. Tropez», junto a una mercería cerrada y junto al terreno oscuro y al letrero de luz

fluorescente que encendían los faros de los automóviles que eran un río, pasando y pasando ante sus ojos dormidos.

Fue que vino: le habían dicho que había trabajo. Salió del pueblo de Jaén cuando la iglesia se ponía oro, con la última luz del sol y en la plaza echaban una meadita los pertenecientes a una excursión turística que quería ver toda la Andalucía por 6.000 pesetas. Cuando la iglesia se ponía oro, tan grande y tan esbelta y tan sobresaliente de todas las demás casas del pueblo, tan monumento nacional, que fue lo postrer que vio al echar la final ojeada al camino de la estación que, en horas, le iba alejar de su niñez y lo demás.

Porque, claro, se hablaba mucho de todo, de dónde y de cómo se progresaba, lo de tener dinero contante y sonante en el bolsillo; y donde se medraba y donde se pagaban los buenos duros, remuneración del trabajo continuado. «El dinero corre en las Costa del Sol», le decían también los viejos y empezaban las leyendas de los millonarios en una semana y las mujeres que había; que era otra cosa, todo cambiaba llegando y él llegó: por eso estaba sentado en la fachada donde decía intermitentemente «St. Tropez». Dinero, era de lo que se trataba, y huir del surco y de la mula y de agacharse palpando raíces y plantas, dominando el secreto del viento y los terrones, como decía la canción en la radiogramola del pueblo, vomitando el cante contra las voces apagadas de la plaza del ayuntamiento. Ahí, al lado del mr (había llegado demasiado tarde, era de noche; él, el mar no lo conocía, le habían hablado, pero no lo conocía), no habían cosechas que se helaban y no daban ni tampoco la mitad puesto que él—su familia, su clan— no poseía esas viñas que dan 40 kilos de uva.

Lo importante era dormir, y ¿cómo hacer para conseguirlo? Aquella noche, bajo las palmeras, bajo la luna gorda como un duro de plata, pensando en tantas cosas; luego pasó el tren. El que tuvo que coger él mucho más tarde, gastándose los últimos ahorrillos, porque el autostop, como dicen, ya no da resultado, pero no le dejó el tren en el pueblo, por eso había llegado a pata.

Dios aprieta, pero no ahoga; qué gran verdad, porque se encontró a un amigo que le dijo un sitio donde dormir por 15 pesetas, con derecho a grillo y a chinche, en una alcoba con una tronera que daba al mismísimo retrete, que era un agujero sin desagüe.

Los amigos, que lo son todo: ¡cuántas veces se lo habían dicho de camino! Y era verdad: si no hubiera sido por Blas hubiera dormido en la calle, talmente como otros, muchos, que también dormían, como él lo hubo de comprobar cuando estuvo algún tiempo, a medida que fue permaneciendo, cuando aquel lugar era por fin algo suyo.

Allí sentado, bajo el letrerón de St. Tropez, a la espera. Y se encontró con el amigo. «Gracias, gracias», con el agradecimiento que estilaban en su patria chica.

Blas, el buen Blas, amigo que no le hizo cabronadas jamás, se fue después, una vez alojado, a dar una vuelta por el pueblo, cuando había comido la tortilla que la madre, vestida de negro, le había preparado hacía dos días, con los ojos llenos de lágrimas. El miedo, el miedo que había pasado la madre, con los ojos llenos de lágrimas, no lo sabía tal vez ni ella misma. La vela que había lucido ante el Cristo de la Piedad se había apagado y en la casa —todos los sabían— faltaba algo, se notaba su ausencia. Bien joven la madre —treinta y siete años— con el vigor y energías todavía para parir otro más, y luego sacar el gran pecho para amamantar al cachorro, luciendo el sol y reverberando los rayos infrarrojos, a ras de la llanura que concluía en la estación. La tortilla sabía buena ahí sentado en la cama, antes de que fueran a dar una vuelta por el pueblo.

Que no conocía, pero que merecía la pena conocer, en el que ocurrían cosas nunca vistas y que sólo pasaban allí. A pocas millas, con sólo andar un poco, estaba la tierra calcinada, y la serranía y la madre que tanto lloraba cuando él se fue.

Había tías que bueno, como dijo Blas. Tías que van medio desnudas por la calle, bailes y sitios en los que se hablaba en varios idiomas y oleadas de gente tropezándose, mujeres que fumaban por la calle o en aquella famosa terraza en la que las mujeres enseñaban las piernas morenas. Tías que bueno, como decía Blas con una cierta cazurrez.

Le ayudó mucho: si no hubiera estado perdido, pero Blas le había cogido el pulso a la villa y le enseñó muchas cosas, donde comer barato, donde dormir barato, donde beber café hirviente barato. A la mañana siguiente comenzaría la búsqueda, pero ahora, con el amigo recién estrenado, volvía donde cantaban flamenco en la barra del bar al aire libre, en la calleja o en la playa, por la noche, donde fue a ver el mar.

Pasado el tiempo ya de nada se acordaba. Se sabía bandear con la gente, sabía tratar a los turistas, y pilotando la cafetería exprés era dueño de casi todo: uniéndose esto a que ganaba dinero. En el «Arpón», que era hotel, piscina, campo de golf, comenzaba a trabajar al día siguiente, que fue duro por lo de los idiomas, pero a los pocos días llegó con estoicismo a sólo emplear el *please* y el *merci:* no necesitaba más.

Las propinas eran un buen complemento: sacaba sus buenos duros de plus, mandaba dinero a la familia, todos los que se habían quedado ahí bien contentos, todos los enterrados en el pueblo felices del dinero que llegaba de él, al que al primer día mismo le vistieron con un traje

con botones dorados y una viserita redonda que se quitaba cuando, sentado y en camisa, en la pensión, mandaba el dinero, lo más que podía, a la casa, cuando era sábado y en la oficina de Correos esperaba al lado de hombres rubios, en calzón corto, que le llegara la vez y le dejaran al fin efectuar el giro.

Consiguiendo que su padre, que tan reacio al viaje había estado desde el principio, cambiara radicalmente de opinión ya que llegaba dinero, y el dinero era el único signo de la prosperidad y la profesión que tenían. Y un día va él, el amigo de Blas, y recibe una carta que venía de Jaén que decía: «querido hijo, somos en decirte que nos hemos comprado una nevera que la necesitábamos mucho, ya que la leche se nos pudría y los alimentos, etc., etc., etc...», y terminaba: «y todo gracias a ti, querido hijo, te saluda la tía, y la abuela, ¿sabes?, está muy enferma». Estaba muy enferma, pero tenían la soñada nevera que habían visto en la televisión y estaban contentos y muy orgullosos del hijo que mandaba los dólares transformados en pesetas. Pasaba el tiempo y se compraron un tenderete para los helados, y eso daba dinero porque ¿quién no compra un helado?, y así prosperaron.

El, a menudo, pensando en el tenderete, se imaginaba a la hermana patizamba vendiendo granizados de limón a los extranjeros, que tenían que ser pocos, siempre de paso, pero que eran y eso bastaba.

Bueno, y ahí estuvo. Como estuvo más tarde en el hospital, y pasados los años vuelto al surco y en el pueblo famoso por las historias que contaba, pues el gracejo había vuelto cuando la piel se había secado y contaba cosas de un tío que fue a orinar; los demás reían porque era un viejo mu zalao.

Aquella noche estaba sentado.

Vuelto de espaldas cuando llegó, como un maletilla —en el trayecto, una niña que estaba a la puerta de la casa le comparó— que pide la oportunidad, pasando y pasando coches con raras matrículas y esos faroles de blancas luces curvas con el suave brillo que se desdibujaba con la oscuridad aplastante, desvelando cortinas de insectos, paisaje lunar y las montañas y las sombras, colinas, barbechos, al lado de las cuatro cañas cruzadas que sostienen la planta de la patata y el *night-club* vomitando rumores con la luz intermitente, o también —él lo veía— el cante flamenco que asciende calle arriba en espiral, el sonido de la guitarra que oyó luego, después de que estuvo en la fachada que decía St. Tropez, bajo aquel mortecino clamor de palabras y el humo del tabaco que se adivinaba detrás de la cortina que separaba la calle y su entraña.

O lo que hubo de ver más tarde, las mujeres con la tripa al aire y las piernas redondas, los muslos apretados bajo los pantalones ceñi-

dos, el cabello rubio de tantas mujeres guapas. Tías buenas, que bueno, como decía su amigo Blas. Y en la playa: que se ponían a tomar el sol y se quitaban el sostén ese del bikini, y era una espalda que miraba y miraba sin cansarse, hasta que se acostumbró, y ya, viera lo que viera, todo daba igual.

Esperó aquella noche, con la serenidad que da caminar y llevar un hatillo al hombro y no tener contrato de trabajo. Sorprendido: pasaban las horas y ni enterarse.

Luego, con los amigos, lo iba a comentar, cuando cenaban a diario y a diario se encontraban —cada uno viniendo de su trabajo— en el restorán que decía «comidas económicas». Decía: «Si no llega a ser por Blas... me pierdo; o me vuelvo al pueblo, vete a saber lo que hubiera hecho». Estaba sentado, cuando llega un guardia civil y le pregunta: «De dónde vienes», y él contestó, desviando la mirada del guardia, como si hubiera algo reprobable en estar sentado en el lugar que decía St. Tropez. Dijo de dónde venía, mirando después cuando el guardia civil se hubo ido hacia las chumberas y los arcos voltaicos que transfiguraban la escena. Los coches pasaban sin prisa o se detenían cuando el guardia, con el salacot, levantaba el brazo, subido en su puesto en medio del asfalto. Run run run run de coches muy grandes que iban en fila.

Cuando se encontró con Blas. Venía de abajo, de la playa, con la motocarro, que tuvo que parar para dejar paso al tren. Desde ahí, viéndole sentado, le gritó y así empezó la cosa. Bebieron un vino muy bueno de la tierra y celebraron el encuentro. Desde entonces, tan amigos.

La cafetera exprés tarda como media hora en calentarse. El llega a las ocho de la mañana, cruza el brillante pavimento del salón, llega a la cocina y, al fondo, hay un pasillo con blanca luz fluorescente. A la izquierda hay una habitación llena de armarios pintados de azul. El número 17 es el suyo. Saca la llave y, ante el espejo que hay en el reverso, se viste el uniforme, se peina, se lava la cara en el lavabo. Se cierra el botón del cuello, se calza. Sale al pasillo, lo cruza; saluda a siete cocineros que están preparando bollos y café y entra en la barra. Prepara la cafetera para que cuando lleguen los primeros clientes el café todo esté dispuesto. Tarda como media hora: así le dijo el encargado del bar, el que le informó de lo que tenía que hacer el primer día de trabajo y muy detalladamente.

La cafetera resopla: tiene unos tubitos muy fines por donde sale el vapor a gran presión. Cada café exige una serie de preparativos: poner en la cazoleta una porción invariable, encasquetarla en una de las múltiples celdillas y apretar fuerte, para inyectar calor. El café

sale solo, hirviendo: las últimas gotas se confunden con unas espumas y burbujas muy grandes que estallan. Bajo el grifo del sifón están las tacitas alineadas. Saca la taza y se va llenando de infusión. Luego, según sea el café, con leche o solo, la cosa varía. Pero lo importante es dominar el vapor y el significado de la temperatura de la máquina. Y pasa una hora y pasa otra hora. Las hay tranquilas, en las que apenas hay clientes, o los que llegan son de agua tónica con ginebra, de bittercinzano o de cubalibre. Eso es más descansado: se sirve y ya está. Luego se espera; enfrente, las mujeres guapas y los hombres se sientan en las mesas, hablan bajo. Hay minutos de aburrimiento, en los que se añora el trajín de los primeros cafés.

A las dos, le releva Manolo por unas horas (hasta las cinco). Manolo es botones, pero saca un dinero extra comiendo de bocadillo en la cocina. El sale, llega a los vestuarios, se quita la chaqueta de los botones de oro y sale por la puerta falsa del hotel, que da a unos sembrados y a un maloliente desagüe. Baja a la calle, y ahí, en un bar poco frecuentado por los turistas, come con calma. Luego, toma café y espera la hora de entrada. A las diez de la noche termina y, por unas cosas y otras, se sienta a la mesa a las once.

Así era su trabajo, pero daba derecho al sábado, con la camisa blanca y en bares donde corría el dinero, a ver a rubias y a chavalas en aquel torbellino de personas y de palabras a media luz: en el «Atún Negro», por ejemplo, mezclándose con miradas sin vida bajo la música del cante desfigurado por risotadas y vaivén de gente que entraba y salía. A partir de las ocho de la noche, cuando la vida comenzaba ahí y los habitantes se destapaban de sus viviendas y coincidían todos en el mismo sitio, por las calles, con las dos palmeras escuálidas que acababan en el cielo sin nubes y pasaban al ras de las persianas. Sus buenos cigarrillos emboquillados que se fumaban Blas y él y un vasito con la ginebra, mientras la voz melodiosa de un cantante francés se confundía con las alegrías y con los fandangos del bar al aire libre, cerrado por redes de pescadores y grandes focos de distinto color.

Sin embargo, la primera noche no se acostó hasta muy tarde, porque llegaba de lejos y quería conocer aquello de lo que le habían hablado tanto. Había ordenado todo en la pensión, colgado calzones de la percha de madera de roble y el pueblo estaba silencioso cuando lo pasó sabiendo que había que caminar y recorrer a oscuras para ver el mar. Pasando por los portalones donde el alcohol se forma en el último sabor de la boca y la alegría loca de la risa loca de la mujer que ríe y que sale riendo ceñida al macho invisible y nocturno. Lo que tuvo que cruzar y más tarde que frecuentar con los amigos, con Blas

y los demás, compañías y grupo para hacerse fuertes contra la hostilidad de St. Tropez y de lugares análogos.

Era duro el cansancio final, cuando evitaban acostarse y bien dormirse alargando las noches sin tiempo, en la villa donde nadie dormía de noche y el tiempo se detenía en un carnaval de colores.

Del mar sí le habían hablado en el pueblo, mozos que habían ido a trabajar en la costa o en los barcos de pesca, pero tenía una idea muy imprecisa. Alguien había dicho —él no lo recordaba— que era como un río que no terminaba nunca, una laguna que no tenía otra orilla, pero con esos datos sólo podía representarse lo que era en forma de un confuso espacio sin forma ni distancia. Bajando la rampa, cuando se oyó lo de «están clavadas dos cruces en el monte del olvido», que llegaba con una nitidez asombrosa, él luchando contra un cansancio de días de camino, con un sueño que le cerraba los párpados. Más tarde, a esa tortuosidad de calles floridas y fachadas con faroles blancos se acostumbró. Y hubo de abandonar al fin los frentes de peces en bronce y el torbellino de luces intermitentes a lo largo de los cuatro puntos cardinales del lugar, que había empezado a ver después de recorrer calles y comienzos de colonias residenciales, iluminados hoteles de metal incoloro, curvados focos —y las montañas allá donde el campo terminaba— al lado de cloacas y sumideros de hostales, sembrados al lado de un mar que siempre oscurecía, aunque aquella noche oscureció antes (eso creyó él). Por eso, de camino no pudo ver el mar, pese a patear a pocos metros de la costa, y él el mar lo quería conocer, porque era serrano y como serrano no lo había visto nunca y ni tampoco había podido imaginárselo porque no era posible pensar que era un lago sin la otra orilla, como alguien dijo allá en el pueblo. Verlo con los propios ojos era, quería y por eso fue.

La idea la había empezado a tener sentado en el bar que decía St. Tropez, que tenía —cuando se fijó al irse de ahí ya con su amigo Blas— dentro, en el techo que quedaba debajo del circular mostrador, un número apretado de copas en círculo y una gran campana de verde luz. Entonces, cuando él lo hubo advertido fue cuando llegó el guardia civil y le preguntó que de dónde venía, y todo lo demás ocurrido cuando desapareció el guardia y llegó, montado en un gran ruido, su amigo nuevo, el Blas que no había de dejar de «acompañarle. Porque venía de la sierra y por eso quería ver el mar, un mar que también decían era azul, aunque era de noche y no podía así verlo.

A pesar de todo, y cuando su amigo Blas le dejó con un ya coherente conocimiento de causa y de villorrio recién estrenado, con un cacho de intimidad en la habitación de la pensión que tenía ahora desdibujado en el recuerdo, se fue a ver el mar; muy, muy aunque

fuera de noche, puesto que poco importaba sino conocerlo y sentirlo en la cara, en las manos y en el vientre.

Cruzando el pueblo cuando llegaban las notas de una guitarra (por asociación de coplas él pensó en «están llenos de terrones los surcos de mi besana», que cantaba tan bien en el pueblo aquel mozo al que decían «El Gallo»), junto al mirador que tenía un telescopio que a peseta y siendo de día se podía ver la costa africana y los confines del mundo, y luego bajó las escaleras, encontrándose con la moda de las parejas de amantes y de novios y de matrimonios sin legalizar disfrazados de panteras que se amaban de pie y al trote, bajando, como él bajaba, las escaleras que decían bajaban al mar. Tías buenas, que bueno, como dijo y repitió Blas, gachís que paraban al lado de la costa y que luego se esfumaban, mujeres que no había en el pueblo, porque en el pueblo suyo no había diversiones ni cachondeos (como alguien dijo), sino dos cines de un mismo dueño que repetía las películas y un baile al borde del desierto de olivos de las inmediaciones, sobre el polvo las verbenitas y las soleadas tapias donde la policía municipal hacía de las suyas a los rebeldes del amor libre de la respiración entrecortada.

Había un aparcamiento protegido por toldos amplios de paja, en el que no había más de dos automóviles silenciosos, y ahí llegaba la engolada voz de la estrella de turno que decía melodiosamente «pintor que pintas iglesias, pinta angelitos negros».

Caminó, caminó, hasta que el rumor se hacía mayor, y un ruido de como lija frotada y un olor a pez; los pies se le mojaron y entonces sonrió.

A las espaldas tintineaba el pueblo, como luego comprobó: eran un montón de luciérnagas desiguales que se posaban en una loma elíptica y acababan por confundirse con las estrellas.

Hundido en la arena mojada que no veía: el agua de la orilla estaba muy fría.

La vida que ahora era recuerdo decía, antes: decían los mozos que habían visto el mar que era como una laguna sin otra orilla y todo porque un día les llamaron de la Caja de Reclutas y cogieron el tren y cruzaron las colinas. Pero ahora, para él, esto era una gran verdad: el mar estaba allí. Habían dicho los mozos: detrás de una montaña, allá donde la carretera hace una especie de recodo, está el mar. Ahora, él lo tenía a sus pies.

Para explicárselo de alguna manera a la abuela muy enferma, que estaba ciega y que él sabía que le leerían la carta diciendo: «mire, abuela, lo que dice el chico, que ha escrito», buscaba alguna metáfora para explicar lo que era el mar y lo de la lija raspada para definir el

monótono morir de las olas venía que ni pintado; quizá tal vez como el ruido de una sierra contra el tiempo definido: eso era para él lo que vio aquella noche.

Al fondo, en la pared opuesta del espacio en la oscuridad, había luces. Volvía el bolero a recuperar su sentimiento machacón cuando imaginó: «serán barcos», y le distrajo el canturreo uniforme de unos muchachos que por la muralla amarilla de focos bajaban cantando canciones militares y en el monte-noche retumbaba un camión.

Sentóse con la seguridad relativa, pero con la seguridad de tener un espacio amurallado por cuatro paredes con derecho a letrina que olía a DDT y la débil bombilla posando su luz mortecina en las sábanas medio limpias, y todo por un amigo que se llamaba Blas y que le daría todo, sin pedir nada; al que él recordaría siempre, después, en su vida futura, cuando tuvo que volver al pueblo, o en el pueblo mismo, los sábados, cruzando el entrecruzado espacio donde comenzaba el rascacielos de trece plantas y terminaba el suburbio.

Porque ahí vivía, en casas mal encaladas; allí habitó siempre: terreno mal empedrado que, a la vuelta del trabajo, él se pateaba silbando y tropezando, con el sueño en el bajo de los párpados. O amaneciendo, tantos días con el relente y fresquito de la mañana, cuando alboreaba naranja el cielo y venía un viento poniente tempestuoso, contra el muro de las viviendas dormidas y llegaba al hotel-jardín-golf-bar a las ocho de la mañana, a afanarse pilotando la inmensa cafetera, con una luz cárdena desfigurando las aristas de los objetos.

Entonces, cuando sentado bajo el mural de St. Tropez escuchaba y se iba familiarizando con el misterio de las bocinas y de los gritos de una ciudad que pasados los días acabó siendo suya no pensaba que estaría ahora al lado del mar, que no veía, contando con el dedo los barcos, que eran aquellas luces que estaban al fondo de la noche.

Esos ruidos y esos secretos del ambiente que le explicó Blas y que llegaban ahora, sentado en la arena húmeda y ladeado por el sueño de tanto cansancio.

Cuando estuvo dormido, aquella mosca dejó de molestarle.

Desde lejos, en los descansos de su trabajo, podía ver el mar y más lejos el muelle. El mar: como una cuchilla de acero blanco de mañana y azul pálido a las cinco de la tarde. Cuando bajaba —sobre todo— a la gran nevera del hotel, para subir con las fantas y mirindas que quemaban del frío. Y lo veía mejor desde el sótano porque estaba el hotel más alto que el mar y allá abajo estaba a su mismo nivel. Aunque, además del mar, y como una compensación complementaria (o al revés), estaba su ligue con la chica de los helados, frente por frente

al hotel y al guardia blanco con el salacot. Con la chica, que era requetebonita, como él la soñaba muchas veces, en posición horizontal de cara a la pared gris, antes de coger el sueño y cada noche.

Muchas veces, desde una ventana que se sabía, la veía aburrirse, leer la novela de amor o afanarse con los repentinos compradores de granizados a las siete y media de la tarde, pero como estaba en la acera opuesta, los coches se lo impedían y los camiones y los motocarros y los tractores que iban en caravana, soltando pedos. Caravana que llegaba desde donde él vino, cruzando, pisando cloacas y pisando albercas, parcelas de terreno donde el labrador mira, levantando los ojos de la sembradura, el paso de los coches con matrícula sueca, alemana o suiza, sin comprender nada cómo él llegó, sentado más tarde en el St. Tropez dichoso.

Más tarde, no obstante, fue adquiriendo más y más amigos; juntos se reunían y seguían juntos a la hora del recreo, de la camisa limpia, de los cigarrillos emboquillados, hablando de toros y del *Cordobés* y de *Platanito* o del Real Madrid, con el dinero bien y trabajosamente ganado, cogido y sujetado con una goma.

Era buena su compañía: era una forma como otra cualquiera de hacerse fuertes con aquel uno de ellos que tenía un huevo de experiencia, él que sabía cosas de mujeres y muy echado para adelante, cuando decía cosas a las mujeres de otra lengua que no entendían. Pero ellas reían: algo tendría el Mariano cuando soltaba su frase redonda en la playa abarrotada de gente, bajo el cielo azul tórrido sin una nube, librando en el domingo, por la orilla porque la arena quemaba —y vaya si quemaba— con aquel aire inconfundible de paletos de piel blanca.

Mirando como miraba a las tías semi o medio desnudas achicharrándose bajo el temible sol de la costa, que no perdona, que reverbera a lo lejos, donde la arena se confunde con los edificios y el horizonte, caminando y mirándose los dedos de los pies por la misma orilla, donde morían las olas, con la espalda blanca, con el aire imprescindible de serranos, de coreanos y de horteras, con la mirada un poquito agresiva y las ampollas en los hombros, con la braga-bañador de lana y las patas algo arqueadas.

Buena, rebuena compañía, identificados una miaja con la colmena de langostinos humanos con las vértebras asomando tras la piel que era aquella playa, que era aquella inmensidad de luz.

El y Blas y los demás. Haciéndose pandilla con el transistor al hombro, pasando al lado del sumidero y desagüe de toda la localidad, que era un caño que emitía mierda líquida... ignorando las avispas, al lado de mujeres negras de buen tipo en bikini y cervezas bien frías

bebidas cuando era domingo y bajaban con la radio de pilas, que decía, unido a un ronquido «jamás podré olvidar, la noche que te besé», riendo como tontos, por cualquier chuscada. Jóvenes que eran, medio chalados por la juventud bajo la carne y medio borrachos por la luz y viendo a las tías buenas, que bueno, que decía Blas, y con razón, puesto que las había y muy bellas, luciendo el sostén-bañador rojo o azul.

Vivían al día. Un día esto y otro lo otro. Sobre todo, lo importante era aprovechar hasta el máximo el día libre. Algunos —no él— se gastaban la paga por la noche y con la camisa nueva: no tenían familia, como la tenía él, a la que había que mandar el dinero puntualmente, para compensar la tristeza colectivo-familiar de la muerte que se avecinaba de la abuela vieja y ciega... Pero él no sabía nada —sólo esperaba— cuando se sentó en St. Tropez teniendo a toda la familia bien cerca en el espíritu, pero bien viva, sin embargo, la abuelita que enfermaba ahora, y el médico decía que sólo esperar, como detallaban con desigual y desarmónica letra la familia en sus cartas.

El lo daba casi todo: el mismo Blas le decía «coño, gástate algo, estás tol día con el dichoso ahorro»; pero él no lo hacía —lo de dar, lo de girar casi todo el dinero—, por elemental conciencia pueblerina del deber, sino por una oscura pero plena necesidad de participación y justificación de todos sus actos y de todas sus voluntades: así el tomarse una cerveza, así fumar tabaco rubio, así comprarse unos pantalones vaqueros. Para él esto no tenía vuelta de hoja y por eso contestaba siempre a Blas que «yo sé lo que me hago».

También los amigos llegaban al límite del choteo con lo de la heladera. Se picaba él por dentro, pero por una sabiduría de la convivencia que en potencia poseía, sabía que cabrearse para fuera era echar leña al asador, como se suele decir, y por eso aguantaba las coñas con una incierta sonrisa en los labios.

Mira, mira que era requeteguapa la chica del puesto de los helados, con la que hablaba muy pocas veces a los treinta y cinco grados a la sombra, entremedias del trabajo, cuando tenía que salir, por cualquier razón, a la carretera ardiente, a la tempestad de luz y calor. Eran, empero, intervalos muy cortos, pero siempre que podía alargaba un poquito la charla, ya que la chavala le gustaba un rato; mira que era requeteguapa ella. Pero los amigos venga con el choteo, hasta que lo olvidaron, y qué respiro.

Aún recordaba las bromas: que si eran novios, que si ya se habían besado en la boca. Camareros, criados, botones, amigos del trabajo jorobaban a la larga con el asunto de la chica del puesto de los helados, pero aquello cesó, lo olvidaron y también fue que los lazos

se estrecharon y las conversaciones se referían a aspectos de cada uno mucho menos superficiales: problemas económicos y familiares, anécdotas de la villa en las que alguno estaba implicado.

Con una cierta agresividad le decía a ella: «te voy a comprar un helado», y ella le miraba con indiferencia, aunque él sabía que le sabía guapo y que le gustaba cuando le cogió la mano, aquel día que la acompañó al barrio del Carmen, de donde era, aquel grupo de casas de un solo piso, donde ella vivía, y se peinaba y dormía bajo aquel colchón y enfundada en las sábanas con las que él soñaba a veces. O siendo domingo y la veía en traje de baño: como iba con los demás compañeros, ella no quería hablar con él, y le decía, «que me dejes», cuando él insistía bajo el sol.

«Te compro un helado», decía siempre, al borde de la carretera. En ocasiones, las pocas veces que podían estar solos, sin las miradas de los amigos o de la gente que pasaba por la calle, él pretendía decir algo importante que encerrara en una sencilla fórmula todo lo que sentía por ella. Pero la noche que alargó la mano y apretó la suavidad y aspereza de su piel, ella la retiró bruscamente, como hubiera sido ofendida en algo, y él ya así se quedó cortado, sin saber qué decir, sin pensamientos en la cabeza. Ahí mismo terminó todo, y la despedida fue un puro silencio.

Pensando en ella, quería estar con ella, no junto a la cinta de asfalto y a la vera de las chumberas verdes, sino siempre y en el pueblo, que tuviera ella y él las mismas raíces, que hubieran jugado de críos los tontos juegos de los niños con pupas, el culo al aire y la fuente llena de avispas y de sol: así la despedida no existiría y el amor de muchacho devendría en amor de hombre, creciendo juntos en el cuerpo y con el sentimiento tan grande que él tenía, cuando al fin tuvo que despedirse porque estaba de paso.

Estaba de paso: se vino a demostrar al fin cuando recibió la carta con pésima ortografía, en la que se decía, además de que le recordaban mucho, que «comunicándote que la abuela está mala, muy mala, y que te recordamos, y que te vengas para acá cuando puedas, y que eso», y así tuvo que olvidar el pedo de la cafetera exprés, tan familiar, pero tan olvidado después. Y los rostros inexpresivos que se sucedían con extraordinaria rapidez «un agua tónica, un giner, etc.; un gin, etc.; un café, etc.», a cada hora, voces que luego volvían en el sueño, como aquella noche que fue casi un sueño, sábado por la noche, gran gala, como decían los anuncios con los periodistas, relampagueando sus máquinas entre gente importante, y las mujeres con la bonita espalda al aire.

Algo le decía, cuando gastaba en cafés con leche o en cervezas el poco dinero sobrante, que todo seguiría siendo como antes y que un buen día —el que ahora llegaba— tendría que volver al pueblo o a otro lugar; que, en resumidas cuentas, no pararía nunca en un sitio. Tenía que ganar dinero, era lo importante, y llegaría (como luego llegó) a lejanas tierras.

Aquella noche, sentado en St. Tropez, y sobre la maleta de cartón, luego fue recordada por él, en los ratos de lectura de la carta de la familia, incrustado en la cama y en el silencio de la alcoba de la pensión: el cómo dentro del pueblo desconocido estaba la chiquilla de los helados y el cómo no lo sabía él. Así era, al parecer, la vida: tener ahora que irse cuando empezaba a echar raíces, aunque si no se daba prisa el seco cuerpo de la abuela iba a empezar a echarlas en el cementerio para cuando él cruzara el recodo que conducía hasta ahí.

Sentado en la cama de colchón de corcho leía las cartas varias veces y luego salía a la luz cárdena de las chumberas y las nubes de plomo cargadas de calor con la mejor camisa, limpio y lavado gracias a siete palanganas, disfrutando luego como nadie el aroma del cafelito económico, ya que se lo había ganado, trabajando día a día, pisando el suelo del bar de maderas entrecruzadas y estirándose en su camerino, porque la espalda le dolía de tanto inclinarse para coger el hielo. Y leía la carta varias veces, abriéndola antes con el dedo gordo, torpemente y desgarrando el sobre.

Volviendo a pensar en su llegada —obsesivamente volvía a su memoria— seguía los pasos que le habían traído al lugar, unido al implícito pensamiento de ignorancia de la personita que tuvo arribado en el local que decía St. Tropez, tremenda angustia de saber que entonces no conocía ni sabía que existía Gracita, la niña de los helados «Camay» y de que ahora tendría que despedirse de ella irremediablemente. Tiempo muerto que ahogaba su elemental memoria, ya que la escena había cambiado y los objetos eran muy otros.

Aún tampoco sabía nada de lo que era no ya una abuela en trance de muerte, sino el humilde dolor de la separación cuando faltaba sólo una hora para que saliera el ferrobús para Málaga, y va y se acerca al quiosco donde estaba ella, y ella no había llegado (mucho antes, cuando volvía del mar y casi tropezó con la piedra del camino, todavía quedaban esas luces del mar negro en la oscuridad, que no conseguiría olvidar jamás, aunque pasaran los años).

Y fue que caminó un metro más o menos para guarecerse de la tempestad y ferocidad del sol contra su frente bajo un toldo de colores. Frente por frente había una terraza de poca sombra, en la cual tomaban desganadamente el café unos turistas en pantalón corto. No

era su costumbre fumar, pero un nerviosismo desconocido se apoderó de él y encendió un cigarrillo; pero ella no llegaba y se apoyó en el muro blanco de cal. El fulgor del pleno día encerraba dentro de una uniforme nitidez las chumberas y la delimitación de los tejados.

Como tantas veces antes, quería ahora encerrar en alguna frase feliz todos los días y también todas las semillas de cosas bonitas almacenadas en aquel período, que era tan largo contando por meses y que era tan corto contándolo en aquel adiós. Decirle a ella, a Gracita, para que lo supiera, lo mucho que la había evocado, que la quería y la cantidad de veces que seguiría con su imagen dentro de su corazón, cuando volviera al pueblo y a las cosas conocidas. Corría el tiempo.

Por el camino de arriba la vio bajar —«del barrio del Carmen», de donde era— arrimada a la acera de la sombra; luego desaparecer; luego, más tarde, salir a la carretera, cruzarla y afanarse —después de un convencional «hola», pura y simplemente porque no sabía que él se iba y tan para siempre— en abrir la tapa de metal brillante, con la llave y el candado. No le miraba, como si allí no hubiera nadie: actitud que siempre, cuando se veían, adoptaba.

—Me voy —dijo entornando los ojos.

—¿Que te vas? ¿Adónde? —respondía ella, que desconocía la lejanía de su tierra y la agonía de la abuela ciega y torpe y, además, y ello fue lo más doloroso, como no dándole, de momento, importancia a aquella despedida que empezaba, mordiendo los labios por el esfuerzo inútil de la llave y el candado que no cedía y que así no podría abrir el depósito de los helados.

—Tengo que ir a casa... —añadió—, la abuela está enferma y... —mirando para la maleta, que era el símbolo de que todo terminaba, más tarde en la estación, pues el tiempo corría.

De las planchas de metal brillante de la heladera emergía un discontinuo vaho blanquecino. Ella, consiguiendo por fin quitar el cierre, esperaba algo incierto, mirando para otro lado y sin vergüenza: en el cielo unos pájaros locos tonteaban ensordecedoramente, y el humo del cigarrillo, a falta total de viento, quedaba suspendido en el aire. Aplastó la colilla contra el asfalto ardiente de la carretera y levantó la voz:

—Volveré, pero no sé cuando, porque tengo que ayudar en la trilla y la abuela está...

El mismo día anterior había recibido la carta, y en la tarde y en parte de la noche había arreglado todo: despedida de los compañeros de trabajo; del portero, buena gente y anciano de galones de oro; de la gorda dueña, que era dueña de «comidas económicas», y del bar del

muelle —al ladito del mar gomoso por la mierda de los barcos y su aceite—, donde tomó café más de una vez. Porque la carta decía así: «... la abuela que está a morir y...»; fue cuando levantó el campo, metiéndose en el estrecho pantalón vaquero aquellas líneas, que desfiguraría en horas el sudor.

—Lo que me da pena —decía casi para sí mismo con una valentía imprecisa ahora, despidiéndose de la joven heladera— es tener que despedirme de la chica más guapa de todo..., de todo... —y ahí se paró.

Ella, cogida la barbilla y sonrojada, nada dijo. Por el tinte de la voz del muchacho advertía cómo la despedida iba de veras, que se iba y se iba, y no tenía vuelta de hoja, a la trilla y que quizá no volvería jamás, y que nadie ya con ese rostro le diría, le iba a decir la cosa más bonita que había oído nunca, aun a pesar de la torpeza y de su sudor en el bigote y en las manos más tarde. Que se iba, y se iba, y lo supo por fin, y por ello se hizo bien humilde, bajo la aspereza de un incomprensible ahogo en el centro de su corazón.

El, más tarde, y recordándolo en la alcoba húmeda de su pueblo, en el que había sido enterrado, sólo pudo recordar que quedaban unos minutos, porque el tiempo había pasado, y que ella se buscó a una sustituta, a una amiga que estuviera en el quiosco mientras ella iba con él a la estación, que distaba no más de diez metros. «Deja, no me acompañes, tienes que...», decía él, y ella le respondía: «No seas tonto, no seas tonto, voy, voy...»

Y fue que fueron.

El tren estaba a punto de irse y le dio la mano, apretando bien, uniendo las dos manos, encajando bien los dedos, que no se querían soltar. Haciendo presión, y la carne joven, bajo la piel, cedía, y luego se escurrieron las palmas, acariciando lo poco que quedaba de mano y de dedos y de suavidad de mano y piel.

Ella dijo:

—Adiós.

Y le tendió de nuevo el brazo, pero el tren se iba; se subió en el estribo, pero ella se ocultó en seguida en el caótico gentío de las cuatro de la tarde.

Llegando al pueblo, cruzando la alamedilla de frondosos árboles, la ciega abuela enferma estaba en el hoyo ya.

Y cómo olvidar que fue, que anduvo; que fue, que llegó bajo la fantasmal luminosidad del exótico reclamo de St. Tropez, reino que se cerró en sí mismo, pues al volver —cuando lo hizo— todo estaba distinto, todo había cambiado (por no estar, no estaba ya ni Blas).

Cuando, cruzando bajo las luces al lado de otros compañeros, en aquel tiempo dorado de la cafetera-exprés.

O cuando pasó el tiempo y un día cruzó aquel lugar en unión de otros soldados, volviendo licenciado de Africa y cantando canciones obscenas en vagones de ganado, contrahechos, aburridos y agresivos de buen beber, con la vida por delante y el pasaporte en regla.

JAVIER DEL AMO
Ayala, 5
MADRID-1

UN PRERROMANTICO: CIENFUEGOS

POR

JOSE LUIS CANO

Cuando hacia mil ochocientos setenta y tantos redactaba Menéndez Pelayo su *Historia de los heterodoxos españoles,* no carecía de motivos para escribir estas palabras: «El siglo XVIII, que casi todos los españoles miran como época sin gloria, y que apenas estudia nadie.» Las cosas han variado mucho desde entonces, y hoy esta frase de don Marcelino no puede ya aplicarse a nuestros días. Pero a fines del siglo XIX, y aun a principios del XX, no hay duda de que, frente a la boga de lo romántico o al constante hechizo de nuestro Siglo de Oro, el setecientos español, siglo más razonador que apasionado, más crítico que creador, y «el menos español de nuestra historia», en frase de Ortega, no encontraba apenas estudiosos que se preocupasen por él y por sus problemas. La verdad es que el XVIII no estaba de moda entonces, y que sólo ahora empieza a estarlo. Pero que no era un siglo tan yerto como se creía, y que por sus años, sobre todo por los de su segunda mitad, fluyó una inquietud a veces apasionada, y un afán incesante de cambio y de reforma, pronto iban a mostrarlo algunos investigadores, que volvieron a considerar la problemática del setecientos y a tener una comprensión más justa de ese siglo, que si no es un siglo intensamente creador, como el XVI o el XIX, o el XX mismo, por lo que podemos juzgar de su primera mitad, es, en cambio, un siglo eminentemente crítico, cuya aventura hoy nos atrae. Es decir, un siglo en el que se inicia la crisis de la tradición estática en que vivía, desde hacía dos siglos, la sociedad española, y se abre una nueva era: la de la España moderna, que se alumbra con el tifón romántico. La sensibilidad romántica que domina casi todo el siglo XIX se preludia ya, como es sabido, en el último tercio del XVIII, y la actitud crítica y reformadora, que toma, a fines del pasado siglo, la generación del 98, tiene un gesto precursor en el talante crítico y en la inquietud social de nuestros escritores ilustrados del XVIII: Feijoo y Cadalso, Jovellanos y Meléndez, Moratín y Cienfuegos.

De ese doble aspecto del setecientos —renovación de la sensibilidad y tonalidad crítica y reformadora— deriva el enorme interés de ese siglo tanto tiempo desdeñado, que hoy contemplamos en todo su con-

tenido complejo y contradictorio, y lo sugestivo de algunas de sus figuras más representativas, tanto en el campo de la política como en el de las artes y las letras: un Goya, un Godoy, un Moratín, un Jovellanos...

Es verdad que echamos de menos en el XVIII, sobre todo en la poesía y el teatro, el gran impulso creador de los escritores de otros siglos. Nada hay en él de la pujanza de un Lope, de un Cervantes, de un Quevedo. Pero en compensación, el XVIII nos ofrece el espectáculo lleno de interés, y apasionante en no pocos momentos, de su crepitante afán de novedad y de reformas, de su consciencia de la necesidad del progreso no sólo en las ciencias y en las artes, sino también en la moral. Una nueva moral, que implicaba nuevas leyes más justas y tolerantes, más humanas y progresivas, parecía instaurarse en el espíritu de nuestros ilustrados, cuya inquietud reformadora pasó no pocas veces del plano de las ideas y los sentimientos al de los hechos y las leyes. Y es que aquellos hombres no querían resignarse a que España quedara al margen del natural progreso de la Europa moderna. Como ya escribió Américo Castro, el XVIII español no dejó de albergar un intento de reincorporación a las formas europeas de la cultura. Y si ese intento no logró todo el éxito que hubiere sido necesario, no fue ciertamente porque no tuviese España, a la sazón —como ha demostrado, entre otros, Jean Serrailh en su admirable libro sobre la España de la segunda mitad del XVIII—, un puñado nutrido de hombres ilustrados, entregados con pasión y talento a la tarea de incorporar a España al progreso moral y científico de otras naciones europeas. Existían los hombres, y existían la inquietud y el afán de avanzar al ritmo que exigían los nuevos tiempos. Y es muy probable que de no haberse producido la invasión napoleónica y la guerra de la Independencia, que llevó de nuevo al trono a Fernando VII —lo cual significó para España un retroceso de medio siglo en el camino del progreso—, hubiésemos podido incorporarnos al movimiento europeo de la cultura y de la democracia, al ritmo necesario.

De uno de esos escritores ilustrados a que me he referido, a los que animaba un ardiente afán de cultura y de reformas sociales, y que veían con disgusto el tremendo atraso en que yacía su país, voy a ocuparme en estas páginas. He querido escoger la figura de un poeta —pues Nicasio Alvarez de Cienfuegos era, sobre todo, eso: poeta—, para que resalte con más vivo relieve el tiempo crítico que le tocó vivir, y las circunstancias trágicas en que se encontró su alma de hombre sensible que amaba a la humanidad, a la que deseaba ver feliz, y que no albergó nunca odio por ningún ser humano. Aunque casi olvidado hoy —su reciente centenario, en 1964, en que se cumplían

los doscientos años de su nacimiento, ha pasado casi completamente desapercibido— «el fino, tradicional e innovador Cienfuegos», como le llamó Azorín, es uno de nuestros poetas más interesantes del siglo XVIII, y en su tiempo fue uno de los más admirados, junto a Meléndez y Quintana. Por su edad pertenecía Cienfuegos a la generación que Julián Marías ha llamado de 1766, es decir, la generación de Leandro Moratín, que nace en 1760; Mor de Fuentes, en 1762; Marchena, en 1768, y Quintana, en 1772. Es la generación prerromántica que, formada en el gusto neoclásico, llega ya madura al siglo XIX, y se pierde en él, casi toda ella arrasada por la lucha ideológica, los «desastres de la guerra», la persecución o el exilio.

Dentro de esa generación, Cienfuegos, madrileño de nacimiento, aunque de ascendencia asturiana por la rama paterna —los Alvarez de Cienfuegos procedían de Pola de Lena—, había nacido el 14 de diciembre de 1764, hijo de don Nicolás Alvarez de Cienfuegos y de doña Manuela Acero. De su vida conocemos los principales hechos externos —sus estudios en Salamanca y en Madrid, su carrera de funcionario de la Secretaría de Estado, su actitud decidida frente a la invasión francesa y, finalmente, su destierro y su muerte—. Pero en cambio sabemos poco de su vida íntima, de sus esperanzas y sus sueños, de sus amores y sus penas. Sabemos, sí, que estuvo enamorado de una tal Celima —probablemente la misma Laura de sus versos—, a la que dedica con tiernos acentos su tragedia *Zorayda*. Pero de esta Celima lo ignoramos todo, comenzando por su nombre verdadero. Cienfuegos la debió amar intensamente. En su dedicatoria de *Zorayda* le escribe estas frases apasionadas: «¿Podría yo olvidar a Celima, a la amable Celima, a aquella Celima que hizo de mi corazón el nido de sus amores? Pasó el tiempo, y volaron éstos: pero el nido queda, y sólo perecerá con mi postrer aliento. Entre tanto yo me complazco en tus memorias, yo visito aquellos lugares que fueron solitarios testigos de nuestras ternezas; yo hago que vuelvan atrás los días serenos en que una mirada de tus ojos, una sonrisa de tus labios eran el recreo de mi alma... Sí, adorada Celima, yo sé que tú no puedes olvidar a Cienfuegos, ni Cienfuegos puede ser ingrato con la que tanto le quiso...»

Por esta y otras dedicatorias, de las que se mostraba generoso, y también por sus versos, sabemos que nuestro poeta poseía un temperamento tierno y sensible, propicio a los dulces lazos de la amistad y del amor. «Hombre tierno y amigo afectuoso», se define a sí mismo en los últimos versos de su poema *El otoño*. Y en la entrañable dedicatoria a su madre que puso al frente de su comedia *Las hermanas generosas*, se reconoce «hijo sensible, compasivo, tierno». Fue, en efecto, Cienfuegos, un corazón efusivo, necesitado de afectos, que sen-

tía apasionadamente la amistad y el amor, y que sufría y derramaba abundantes lágrimas cuando alguna circunstancia externa amenazaba aquellos afectos.

Es muy probable que su temprana orfandad —quedó huérfano de padre a los seis años— influyera en la extremada sensibilidad del futuro poeta, que hubo de acostumbrarse a tener a su madre por única compañía y amparo. Sus primeros estudios los hizo en las Escuelas Pías de Getafe, a pocos kilómetros de Madrid, pasando después a los Reales Estudios de San Isidro en la corte, y posteriormente a la Universidad de Oñate, ya entonces en plena decadencia, y donde sólo llegó a estudiar un curso. Tenía Cienfuegos diecisiete años cuando, en 1782, pasó a estudiar a la Universidad de Salamanca. En el Tribunal que había de juzgar su examen de ingreso figuraba Meléndez Valdés, ya conocido como poeta, que pronto había de convertirse en el amigo predilecto y maestro y guía de Cienfuegos. Nuestro poeta siguió la carrera de leyes, y en 1785 se graduaba de Bachiller en leyes, matriculándose a continuación en la Facultad de Cánones. Era entonces Cienfuegos —según nos lo describe su expediente universitario, que se guarda en la Universidad de Salamanca— un joven alto, «de dos varas y siete dedos de estatura, pelo negro y ojos castaños». Sus estudios fueron brillantes, y al lado de Meléndez, jefe a la sazón de la escuela poética salmantina, pudo formar su carácter moral y sus gustos literarios. En esos años de estudiante despertó en él la vocación poética y comenzó a escribir versos. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un cuaderno manuscrito suyo con sus primeras poesías, que han permanecido inéditas, y en las que es visible la influencia de Meléndez, su amigo y maestro en esos años. Años que Cienfuegos nos confiesa fueron quizá los más felices de su vida, porque en ellos descubrió dos cosas que él amó hasta su muerte y sin las cuales no sabía vivir: la amistad y la poesía. El encuentro con Meléndez fue, sin duda, decisivo para su formación literaria y moral. En uno de sus poemas, evoca Cienfuegos el deleite de aquellas horas pasadas junto a su amigo, en largos paseos por las márgenes del Tormes o por las huertas del Otea y el Zurguén, y en la tertulia que sostenía Meléndez en su casa. Tertulia a la que solían asistir, además de Cienfuegos, que era seguramente el más joven, algunos poetas y eruditos, entre ellos José Iglesias de la Casa, el profesor Candamo, fray Diego González y el padre Fernández de Rosas. Representaba esa tertulia —en la que todos sus miembros recibían, al modo de la Arcadia, un nombre pastoril— un signo de tolerancia y un afán de ilustración, estimulado por las lecturas de libros franceses que importaba un librero salmantino, quien los hacía traer clandestinamente de Francia. ¿Cuáles eran

esos libros que leyó Cienfuegos durante su etapa de estudiante en Salamanca? No lo sabemos exactamente, pero sí que entre los autores que entonces leía figuraban Rousseau, Montesquieu, Saint-Lambert, Young, Locke y Condillac (1). De la lectura de Rousseau hay claras huellas en sus versos. Lectura secreta porque, como es sabido, la Inquisición había prohibido en España las obras de Juan Jacobo desde 1756, en que se decreta la prohibición del *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres.* Claro es que esta prohibición, como las que siguieron después, no pudo impedir que los libros de Rousseau se divulgaran entre nuestra minoría ilustrada del setecientos. Meléndez Valdés fue acusado ante la Inquisición de haber leído las obras del ginebrino. Y en cuanto a Jovellanos, sabemos por su diario, correspondiente al otoño de 1784, que por entonces leía las *Confesiones,* aunque sin mostrar ningún entusiasmo por el famoso libro. Pocos años antes, un librero suizo escribía desde Madrid una carta al mismo Rousseau, en la que le decía lo siguiente: «Vais a sonreír, mi muy ilustre compatriota, cuando sepáis que he visto quemar en Madrid, en la iglesia principal de los Dominicos, un domingo, a la salida de la misa mayor y en presencia de un gran número de imbéciles, vuestra obra *Emilio,* en la figura de un volumen in quarto. Lo que, naturalmente, animó a numerosos señores españoles y a los embajadores de las cortes extranjeras, a procurarse el libro a toda costa» (2).

La influencia de Rousseau y de las nuevas ideas que habían puesto de moda los enciclopedistas franceses —la igualdad, la fraternidad universal y el amor a la virtud y al progreso— debieron afianzarse en el espíritu de Cienfuegos cuando, al terminar sus estudios en la universidad de Salamanca, ya licenciado en leyes, el joven poeta se instaló en Madrid, en casa de su madre, el año 1787. Traía de Salamanca una sólida formación humanística, la amistad de Meléndez, y un puñado de versos. Con la protección de Meléndez, y probablemente de Jovellanos, logró pronto Cienfuegos entrar como funcionario del Gobierno, al ser recibido y aprobado como abogado de los Reales Consejos. Pero al mismo tiempo, lo que probablemente decidió la adhesión —más bien literaria que política— a las nuevas ideas del enciclopedismo fue su relación con Quintana, que aunque ocho años más joven que él, se convirtió pronto en su inseparable amigo. De la cálida amistad de Cienfuegos y Quintana nos quedan varios testimonios, siendo el más

---

(1) Emilio Alarcos: *Cienfuegos en Salamanca,* en «Boletín de la Real Academia Española», XVIII, 1931.

(2) Citado por J. R. Spell en *Rousseau in the Spanish World before 1833,* The University of Texas Press, 1938. Sobre la influencia de Rouseeau en España, puede verse también Angel del Río, «Algunas notas sobre Rousseau en España», en Hispania, XIX, 1936.

expresivo de ellos la vibrante dedicatoria que Quintana, ya muerto Cienfuegos, puso al frente de la tercera edición de sus *Poesías,* en 1813. He aquí un fragmento de esa dedicatoria, que parece ya anunciar la retórica castelariana: «El dedo de Madrid me señalaba en otro tiempo como amigo, como discípulo, como compañero tuyo. La afición a unos mismos estudios y la profesión de unos mismos principios hacían este honor a mi nombre, bien que ni por la variedad y excelencia de mis talentos, ni por la belleza y perfección de mis escritos, deba jamás ir a la par con el tuyo. De ti aprendí a no hacer de la literatura un instrumento de opresión y de servidumbre; a no degradar jamás ni con la adulación ni con la sátira la noble profesión de escribir; a manejar y respetar la poesía como un don que el cielo dispensa a los hombres para que se perfeccionen y se amen, y no para que se destrocen y corrompan. ¿Y quién, en la miserable época que acaba de pasar, ha observado mejor que tú esas máximas sagradas? A la vista y casi en las garras del despotismo insolente y bárbaro que nos oprimía —Quintana está refiriéndose a la dominación francesa de 1808— cantabas tú las alabanzas de la libertad; y en medio de la corrupción más estragada y del desaliento más pusilánime que hubo nunca, tu voz vehemente y severa nos llamaba poderosamente a la energía de los sentimientos patrióticos y a la sencillez y dulzura de las costumbres inocentes.» Que Cienfuegos compartía las ideas liberales y enciclopedistas de Quintana lo sabemos, no sólo por sus versos, sino por un contemporáneo de ambos, Antonio Alcalá Galiano, quien en sus *Recuerdos de un anciano* afirma que «nadie excedía a Cienfuegos en el amor a las doctrinas después llamadas liberales», y que era Cienfuegos «de las mismas doctrinas de su amigo Quintana, quizá extremándolas, quizá no llegando tan allá, pero pareciendo lo primero porque la violencia en las formas suponía otra igual en la sustancia». No olvidemos que Quintana tenía en su casa madrileña una famosa tertulia literaria y política, que era una tertulia de la oposición al gobierno, a Godoy. A esa tertulia asistían poetas y eruditos como Blanco White, Arriaza, Capmany, Escosura, Eugenio de Tapia, Arjona, Gallego, el abate Alea y seguramente Cienfuegos, aunque Alcalá Galiano nos asegure que nunca lo vió en ella. En cambio, las relaciones de Cienfuegos con Moratín no debieron de ser muy cordiales, pues el grupo de Quintana, al que pertenecía nuestro poeta —y que era el más a la izquierda de los ilustrados—, fue siempre el blanco predilecto de los ataques de los *moratineros,* como llamaba Mor de Fuentes a los partidarios de don Leandro, o colaboracionistas, como diríamos hoy, que buscaban la protección oficial de Godoy, generoso siempre con los ilustrados conformistas.

Junto a la amistad e influencia de Quintana, a quien Menéndez Pelayo llamaba «revolucionario positivo y demoledor», debe señalarse la de un misterioso personaje francés, el ciudadano Florián Coetanfao, a quien Cienfuegos dedica, en 1798, con apasionadas expresiones de amistad, su tragedia *Idomeneo,* reconociendo en él a su más entrañable amigo y maestro. A través de las entusiastas palabras de Cienfuegos en esa dedicatoria deducimos que ese enigmático personaje no fue sólo su más adorado amigo, sino que ayudó a formar sus gustos literarios y su pensamiento político. Desgraciadamente, de ese ciudadano francés que vivió en Madrid entre 1790 y 1793, y cuya identificación ya preocupaba a Menéndez Pelayo, apenas sabemos otra cosa, aparte de la amistad con Cienfuegos, que su condición de naturalista, pues como tal fue miembro asociado de la Real Academia Médica Matritense, a cuyas sesiones asistía mientras vivió en Madrid. Sabemos, sí, que en 1793, Coetanfao desaparece misteriosamente de Madrid sin dejar rastro, y que Cienfuegos, al dedicarle cinco años más tarde su tragedia *Idomeneo,* se pregunta desesperado por su situación. Menéndez Pelayo sospechaba que el tal Coetanfao debió de ser un revolucionario español que vivía en París durante la época del Directorio. Parece en todo caso que por motivos oscuros, probablemente políticos, Coetanfao fue encarcelado o quizá condenado a destierro en no sabemos qué lugar (3).

Otra amistad queremos evocar de Cienfuegos, pero ésta femenina. Nuestro poeta era uno de los invitados a las reuniones literarias y artísticas que daba la joven duquesa de Alba, doña María Teresa de Silva, en su palacio de Piedrahita, adonde gustaba de pasar, en los veranos, breves temporadas. A esas reuniones no faltaban numerosos amigos de la duquesa, principalmente poetas y artistas, entre ellos Quintana, Meléndez, Goya, Jovellanos, Somoza y Cienfuegos. El hermoso palacio de Piedrahita quedó casi completamente destruido durante la guerra de la Independencia, y uno de aquellos invitados, el poeta José Somoza, lo evocará más tarde en una página nostálgica de sus *Memorias de Piedrahita,* contemplando sus ruinas en 1811: «Allí —escribe— donde habían sido los conciertos, las risas, la concurrencia de los mejores ingenios y talentos de España, ya sólo se escuchaba el roer de los insectos que carcomían los techos, y el bramido de los vientos que, entrando por los subterráneos, hacía retumbar bajo mis pies el pavimento.»

También solía acudir Cienfuegos al palacio de su grande amiga la marquesa de Fuerte-Híjar, doña María Lorenza de los Ríos, que era una dama ilustrada con pujos de literata, amante de la poesía y el

---

(3) Véase mi artículo *¿Quién era Florián Coetanfao?,* en Revue de Litterature Comparée, julio-septiembre 1959.

teatro, y algo contagiada de las ideas de fraternidad universal, y amor al progreso y a las ciencias que exportaban los enciclopedistas franceses. Esta marquesa de Fuerte-Híjar, que fue una de las fundadoras de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valladolid y luego socia de la de Madrid, sostenía en su palacio madrileño un pequeño teatro, en el que se daban frecuentes representaciones, o «funciones caseras», como entonces las llamaban, y en una de ellas se representó, con mucho éxito, el drama de Cienfuegos *Zorayda.* A estas reuniones literarias de la marquesa de Fuerte-Híjar asistían también poetas y artistas, entre ellos el actor Isidoro Máiquez y el tenor Manuel García. Cienfuegos dedicó a la marquesa, en términos de apasionada amistad, su tragedia *La Condesa de Castilla* y su poema *La Escuela del Sepulcro.* ¿Acaso estuvo enamorado Cienfuegos de esta ilustrada dama? Si fue así debió ocultar cuidadosamente ese amor, pues el marido de doña Lorenza, el marqués de Fuerte-Híjar, personaje importante de la corte, era amigo y protector del poeta. Por los versos de Cienfuegos sabemos que su gran amor fue una tal Laura, pasión que debió de durarle varios años. A ella dedica algunas poesías de su primera época, como «El propósito» y «La violación del propósito», y una muy posterior, de signo ya enteramente romántico, titulada «Un amante al partir su amada», cuyo escenario es el paseo del Prado y el de las Delicias. La descripción del coche partiendo de Madrid con la amada y provocando la desesperación del poeta, parece anticipar un romance del duque de Rivas. Como es sabido, el tema de la despedida de los amantes es característico del romanticismo, pero ya entre los prerrománticos del XVIII era muy cultivado.

Si el dolor del poeta en ese poema de despedida a su amada parece autobiográfico, quiero decir que debió ser real y profundo, de esa ausencia de Laura pudo consolarse Cienfuegos con algunos éxitos en su carrera social y literaria. En los tres últimos años del siglo XVIII, de 1797 a 1799, nuestro poeta vió recompensados ampliamente sus estudios y talentos. En 1797, seguramente por recomendación de Jovellanos, que acababa de ser nombrado ministro de Gracia y Justicia por Godoy, ingresa Cienfuegos en la Secretaría de Estado como oficial honorario. Y en 1798 se estrena en el teatro de los Caños de Peral su tragedia *Zorayda,* y publica en un volumen sus poesías y obras dramáticas, que le abrieron las puertas de la Academia, adonde ingresó en 1799, a los treinta y cinco años de edad. Del éxito de su libro hay ecos en los periódicos de entonces, y Jovellanos escribió en su diario, poco después de su rápido paso por el Ministerio, esta elogiosa frase: «Lectura de las poesías de Cienfuegos, sublimes, tiernas y anunciando grandes cosas de su genio.» Pero no fue esto sólo. Al año siguiente de

publicar el volumen de sus obras, el Gobierno le puso al frente de la *Gaceta* y del *Mercurio,* ambos órganos oficiales dependientes de la Secretaría de Estado. Este nombramiento, para un cargo de confianza del Gobierno, no deja de ser algo extraño, sobre todo si consideramos que Cienfuegos, según afirma Alcalá Galiano en sus *Memorias,* pertenecía ideológicamente al bando contrario a Godoy, es decir, al bando de Quintana, frente al cual se agrupaban los ilustrados protegidos por el Príncipe de la Paz, como Moratín, el abate Melón, Arriaza, Estala y otros. Pero la explicación está en que el año en que es nombrado Cienfuegos para esos cargos, 1797, Godoy no estaba en el poder, del que había sido apartado en marzo del año anterior, y ocupaba la Secretaría de Estado Mariano Luis de Urquijo, un intelectual ilustrado, traductor de Voltaire, que sólo podía tener simpatías por la ideología progresista de Cienfuegos. Pero sigue siendo extraño que, a la caída de Urquijo, en diciembre de 1800, Cienfuegos continuara al frente de la *Gaceta* y del *Mercurio.* Sin duda Godoy no daba gran importancia a estos papeles. Por otra parte, la posición oficial de Cienfuegos explicaría la afirmación de Alcalá Galiano en sus *Memorias* de que Cienfuegos no solía ir a la tertulia de oposición que sostenía en su casa Quintana, a pesar de la amistad y afinidad ideológica que existía entre ambos. Y explicaría también la actitud discreta y prudente de nuestro poeta que, cuando publicó en 1798 el volumen de sus obras, no se atrevió a incluir su poema más revolucionario, el titulado «En alabanza de un carpintero llamado Alfonso», en el que veía Menéndez Pelayo, y no sin razón, un contenido revolucionario y cierta veta socialista. Esta actitud prudente permitió a Cienfuegos ascender rápidamente en su carrera de funcionario de la Secretaría de Estado. En efecto, en 1801 fue nombrado Oficial de número; en 1805 era ascendido a Oficial sexto, y en 9 de abril de 1808, un mes antes de los sucesos de mayo, ascendió a Oficial cuarto, con un sueldo de 35.000 reales al año, lo que era mucho para entonces. El Rey le nombró, además, el 7 de febrero de 1808, Caballero de la Real Orden de Carlos III, y las pruebas de nobleza de sangre que se realizaron para su ingreso fueron aprobadas por su gran amigo el Marqués de Fuerte-Híjar, a la sazón Fiscal de la Orden. El 2 de mayo de 1808, mientras el pueblo madrileño se echaba a la calle para luchar contra los franceses, la Asamblea de la ilustre Orden de Carlos III se reunía para aprobar definitivamente el ingreso de nuestro poeta como nuevo Caballero de la Orden.

Los sucesos del 2 de mayo sorprendieron a Cienfuegos en su lecho de enfermo, aquejado de una dolencia tuberculosa. Y desde su lecho siguió dirigiendo la *Gaceta* y el *Mercurio,* y despachando sus asun-

tos con el redactor don Diego Clemencín, que iba cada día a su casa. Pero ya que no podía luchar en las calles, algo podía hacer para ayudar a la sublevación popular. El mismo día 2, por la tarde, mientras escuchaba desde su casa los disparos de la artillería, ordenó a Clemencín que publicara, en la *Gaceta* del día 3, una noticia fechada en Reus el 23 de abril sobre la proclamación de Fernando VII como Rey de España. Esta noticia, aparecida en un momento en que el pueblo de Madrid se había alzado en armas para sostener a su Rey contra los invasores franceses, era un claro desafío al Generalísimo Murat, Jefe Supremo del ejército de ocupación en Madrid, y a quien se debían las órdenes de feroz represión contra la población madrileña. Otra noticia publicada en la misma *Gaceta* del día 3 se refería a la proclamación de Fernando VII en León, y el tono era aún más desafiante para el Generalísimo francés. Se decía en ella que «el pueblo deseaba con ardor que llegara la ocasión de sellar con su sangre el juramento que une irrevocablemente a este antiguo y fidelísimo reino con el Monarca más idolatrado que ha tenido España». Ciertamente, la publicación de esta noticia, al día siguiente de haberse verificado en las calles de Madrid el sangriento sacrificio que prometía, tenía que provocar las iras de Murat contra la *Gaceta,* y contra su director, Cienfuegos, que recibió la orden tajante de presentarse inmediatamente ante el General francés. Como Cienfuegos se hallaba enfermo en cama, acudió en su lugar Clemencín, primer Redactor de la *Gaceta,* a quien Murat, tratándole ásperamente, le reprendió con dureza por la publicación de aquel texto, exigiéndole explicaciones. Alegó Clemencín que nada se publicaba en la *Gaceta* sin la aquiescencia oficial a través de la Secretaría de Estado. A lo cual replicó Murat: «Pues bien, será usted fusilado si dentro de una hora no aparece la orden mediante la cual ha insertado esas palabras» (4). La actitud del General francés obligó a Cienfuegos a presentarse, a pesar de su lastimoso estado, en el despacho de Murat, ante el cual se hizo responsable de aquella orden. Lleno de ira, el Generalísimo francés le amenazó con fusilarle si no publicaba en la *Gaceta* del día siguiente una rectificación de la noticia aparecida en ella. Aunque Cienfuegos no ignoraba que con ello se jugaba la vida, se negó a cumplir la rectificación que le exigía Murat. Y al día siguiente envió al Secretario de Estado su dimisión como Oficial de la Secretaría y revisor de la *Gaceta.* El texto se conserva en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y dice así: «Exmo. Sr.: No pudiendo continuar sirviendo mi plaza de Oficial de la Secretaría de Estado sin perjuicio y menos-

(4) F. Antón del Olmet: *El cuerpo diplomático español en la guerra de la Independencia.* T. II. La Secretaría de Estado, Madrid s/a.

cabo de mi honor y buena opinión, me veo en la precisión de hacer dimisión de ella, sin que de ningún modo me sea posible seguir, aunque ello hubiera de costarme el sacrificio de mi vida.» (5).

Gracias a sus compañeros de la Secretaría de Estado, la conducta noble y heroica de Cienfuegos no le costó inmediatamente la vida. Ante la amenaza de muerte que pesaba sobre el poeta, los Oficiales de la Secretaría presentaron su dimisión en pleno, y una comisión formada por don Diego Porlier y don Narciso de Heredia visitó el mismo día 4 de mayo a la Junta Suprema de Gobierno para comunicarle su decisión. La Junta, que representaba en Madrid al Rey, se solidarizó con la actitud de la Secretaría de Estado al defender a Cienfuegos, y logró convencer a Murat de que retirara su amenaza. No fue difícil hallar una fórmula de compromiso para alejar al poeta de la Secretaría, y se le concedió una licencia de cuatro meses por enfermo. Cuando a primeros del mes de agosto, José Bonaparte y su ejército abandonaron la capital ante la noticia de la derrota de Bailén, Cienfuegos se reintegró a su puesto en la Secretaría de Estado y se puso a disposición de la Junta Central que organizaba la resistencia frente al invasor. Libres de los franceses, los madrileños se lanzaron a un júbilo desordenado y ruidoso. Se celebraron toda clase de festejos, corridas de toros, procesiones. Los ¡Viva Fernando VII! atronaban las calles y plazas de Madrid. Y la *Gaceta* publicaba diariamente donativos de los patriotas para ayudar a la causa del Rey legítimo. El 24 de septiembre, una Asamblea de Diputados, bajo la presidencia de Floridablanca, se reunía en Aranjuez para jurar fidelidad a Fernando, y el 16 de octubre se nombraba a un Gobierno, del que formaba parte Ceballos como Secretario de Estado —pese a su inicial adhesión al Gobierno intruso—, Saavedra como Ministro de Hacienda, los Generales Cornell y Escaño, y Hermida. Pero entre tanto, Napoleón, que había decidido intervenir personalmente en los asuntos de España, en vista del fracaso de su hermano José, se acercaba a Madrid con un poderoso ejército. El 30 de noviembre, la Junta Central tuvo que abandonar la capital, y una semana más tarde hacía su entrada en Madrid el Emperador, acogido friamente por el pueblo.

Días antes de que los franceses entraran de nuevo en Madrid, la mayoría de los Oficiales de la Secretaría de Estado —entre ellos Heredia, Bardají, Onís, Curtoys, Guispert y Pérez de Castro—, así como los escritores comprometidos por su adhesión a la Junta Suprema, entre ellos Quintana, lograron escapar de Madrid, acompañando en su retirada a la Junta. Sólo Cienfuegos, enfermo nuevamente, perma-

(5) Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Expediente de Cienfuegos.

neció en la capital, exponiéndose a las represalias de los franceses. Habitaba entonces nuestro poeta en el número doce de la calle de Carretas (6), y su estado de postración era tal que no pudo negarse a estampar su firma en el juramento colectivo de fidelidad que Napoleón exigió a todos los habitantes de Madrid, el cual tuvo lugar solemnemente, con el Santísimo Sacramento expuesto, el 23 de diciembre de 1808 en todas las parroquias madrileñas. Para que nadie escapase a esta obligación, Napoleón ordenó que bajo la responsabilidad de los Alcaldes de Casa y Corte, que se distribuían la dirección de los diez *cuarteles* de la capital, los Alcaldes de Barrios fuesen de casa en casa, acompañados de un escribano, recogiendo oficialmente de todos los cabezas de familia el juramento de fidelidad al Rey José I. Claro es que semejante firma colectiva de adhesión a José, obtenida a la fuerza, no tenía el menor valor, y el mismo Rey intruso lo sabía, aunque escribiese a Napoleón estas palabras, para tranquilizarlo: «Madrid está tranquilo. 20.615 padres de familia han firmado los registros: son todos los jefes de familia. El juramento ha sido otorgado con afluencia». Pronto iba a demostrar Cienfuegos que aquella firma obtenida bajo coacción no expresaba en absoluto sus sentimientos, que eran de repulsa al invasor. En efecto, el 25 de febrero del año siguiente promulgaba el Rey José un decreto por el que se obligaba a los funcionarios civiles o militares que no hubiesen prestado el juramento de fidelidad y obediencia a su persona, como tales funcionarios, a hacerlo por escrito en el término de tres días. Pues bien, Cienfuegos se negó a prestar ese juramento. El 29 de marzo, es decir, al mes y pico de aquel decreto coaccionador, firmaba el Rey José otro decreto, en el cual se destituía de su cargo al Oficial de la Secretaría de Estado don Nicasio Alvarez de Cienfuegos por no haber prestado el juramento exigido de fidelidad y obediencia al Rey. No ignoraba Cienfuegos lo que le esperaba por negarse a firmar aquel juramento. Cuenta Quintana en sus *Memorias* que, poco después de los sucesos de mayo, encontró a Cienfuegos en la calle, y habiéndose comunicado mutuamente su decisión de no colaborar con los franceses, le dijo Cienfuegos: «Nosotros hemos hecho lo que debíamos, venga después lo que quiera: una vez se muere y no más» (7).

Controlado como enemigo del Gobierno, la situación de Cienfuegos no podía ser más apurada. Y su final podía preverse, sobre todo cuando el Rey José ordenó nuevas represalias contra los funcionarios

---

(6) GEORGES DEMERSON: *Les registres d'habitants de Madrid sous Joseph I*, en «Bulletin Hispanique», abril-junio 1957.

(7) Obras Inéditas de Quintana. *Memoria sobre el proceso y prisión de don Manuel José Quintana*, Madrid, 1872.

y escritores adictos a la Junta Central. Y en efecto, pocos meses después, el 8 de junio, el *Semanario Patriótico,* que había comenzado a publicarse en Sevilla bajo la dirección de Quintana, como órgano de la Junta Central, publicaba la siguiente noticia:

«La Corte del Rey intruso continúa distinguiéndose por medidas de terror, convencida ya de no poder ganarse las voluntades. Mientras José anda aparentando devoción y robando por Toledo y Segovia, en Madrid, sus abominables satélites engruesan el libro de proscritos, y en la última lista hallamos nombres estimables para la nación y dignos del interés de los patriotas. Han sido presos en estos días pasados don Felipe Gil Taboada, don Andrés Navarro, Catedrático de San Isidro; el Marqués de Fuerte-Híjar, don Benito Arias Prada, don Domingo Campomanes, don Juan Villaamil, don Nicasio Cienfuegos, don Ambrosio Rui Bamba, don Alfonso Pérez, honrado comerciante de libros...». Y a continuación añade la noticia: «La Marquesa de Fuerte-Híjar, la Condesa de Villapaterna y otras señoras, han sido encerradas en conventos, sin comunicación».

Pronto supo Cienfuegos su sentencia: destierro «en calidad de rehenes». Ni siquiera el lamentable estado físico del poeta pudo detener a sus verdugos. Fue arrancado de su lecho de enfermo y conducido preso a Francia, al mismo tiempo que su fiel amigo el Marqués de Fuerte-Híjar, cuya compañía, al menos, le habría de servir de consuelo. Con ellos iba también otro detenido, el abogado madrileño don Wenceslao de Argumosa, hombre de ideas liberales y progresistas. Después de varios días de penoso viaje, los detenidos llegaban el 27 de junio a Orthez, la pintoresca ciudad del sur de Francia, donde se había fijado su residencia. Cienfuegos fue alojado en la casa de un comercainte, Martín Darié, adonde sin duda llegó gravemente enfermo. Tres días más tarde, exactamente el 30 de junio de 1809, moría Cienfuegos víctima de su dolencia tuberculosa, agravada por el sufrimiento moral de dejar a su patria sometida al dominio francés. Por el acta de defunción, que se conserva en el archivo de la Municipalidad de Orthez —donde la pude examinar hace unos años— sabemos que firmaron aquélla el Marqués de Fuerte-Híjar y don Wenceslao de Argumosa, fieles amigos del poeta, y el comerciante Martín Darié, en cuya casa estuvo éste alojado. Tenía Cienfuegos, en el momento de morir, cuarenta y cinco años de edad, y su triste final truncaba sin duda una brillante carrera de escritor y de diplomático.

José Luis Cano
Avda. de los Toreros, 51
Madrid-2

ORFEO, LAS LLUVIAS Y LA CASA DE LA ALDEA PERDIDA

POR

MANUEL REVUELTA

And honoured among wagons I was prince of the apple towns.

DYLAN THOMAS.

Ellas, un pie a tierra y otro en el estribo, descabalgan, las lluvias.
[No las llamé yo,
pero eran huérfanas; aquí, por los nidos
y por dentro de unos rincones que sólo yo conozco
estuve a la espera y los balcones abiertos;
estuve a la espera, hablaba solo o a lo lejos,
poco, trabajaba una guitarra, grande, me gustaría
musiqueada de un sonido apenas gris, de este color si pudiera,
con los frutos de los bosques la hago y esperaba,
estuve a la espera y el bosque me alimentaba
de sus panes, estos panes se hacen con violines;
y es la primera pena, suelo conversar a los árboles,
no podré nunca amasar un pan lleno de violines como vosotros.
No sé qué esperaba, las lluvias? No lo sé, pero adelante,
entrad, me cansaba os aseguro de esperar siempre
sentado, paralítico en medio de esta aldea; porque
sabéis? No vi cuándo la abandonaron ni porqué;
una peste? no podían rodar ya los carros?
Yo, personalmente nada sé; y nada oí nunca;
cuando llegué nadie había ya, sólo las
casas, las veis desde aquí, la aldea;
Yo llegué, me senté y me dispuse a esperar.
Ahora sin saber cómo empiezo a andar, sigamos, sigamos este pasillo,
y no os pregunto, el racimo de flores maldecidas?,
simplemente servíos, servíos si queréis,
vuestra es la casa, ah! y qué sala, nunca la vi,
no os pregunto, no importa; esas flores no crecen
por los alrededores, lo sé; oh, sí, chocheo, tal vez chocheo,
no sé qué digo, no os molesta? no? Pues decía:

las flores esas me curarían, luego pasearía
con estos pies toda la aldea y cantaría
y la guitarra acabada por los árboles o los alrededores o la playa lejos;
canto algo triste, pero mirad, no podía moverme del balcón,
recostado, quién me traería las flores maldecidas
me preguntaba y esperaba, qué sé yo y qué raro,
un galeón llegando de las montañas del oeste
y al tocar la baranda del balcón decirme de sonrisa
que las flores estaban ya maldecidas y aquí,
que puedes ya comerlas y sanarás.
Larga era ya mi mirada o dormía y siempre
estaba cansado, mas a la espera.
Temía mucho dejar de esperar. Cualquier ruido
o al oscurecer, quizá entonces me aterrorizaba
casi, quedar ahí fuera, siempre y siempre,
las manos colgando, los días voltearían despacito,
entre lo solo y con los rumores
y yo no esperar y como desterrado de lo último
frente a este día y el otro, frente a las noches toda la boca
cerrada y los ojos abiertos, pero helados.
Pero ya habéis llegado, sentaos, será mejor, el cansancio...
Ya no es preciso esperar: llegasteis, ni las flores
porque ando, ja! tal vez que ya no espero porque ando,
en fin, sea lo mismo, ahora contadme, quiénes sois? Vuestra vida, los
otros países, cómo supisteis,
cómo, por dónde llegasteis, en fin, todo.

... y, por tanto, probablemente sucumbió así, según los libros,
ahogado, fueron unas aguas turbias, salvajes, también
quizá muy traidoras, además lo arrasaron todo;
llevaban excesivo fango; pregúntanse algunos aún hoy
después de tanta y tanta lluvia y tanto sol si había o no
suelo, todo tan removido por aquellos entonces, pero
nada se sabe de esto último, así como tampoco porque los animales
no vagaban por bajo los árboles y en las selvas
o bosques, o siquiera los alrededores. La inundación
borró huellas, si hubo, y de cadáveres en la gran corriente
no se supo; quizá no hubo animales.
De existir hubiesen sido de aquellos tan mansos,
buenos, grandotes que leemos en los antiguos libros
y cajas de las negras? No, hijo mío, no había cajas
negras, los ataúdes que llama la gente, él quedó

flotando, cárdeno; fué la culpa de unas enormes lluvias
malas, unas lluvias extrañas; no como ahora, aún
de aquellas queda un olor a ceniza y a pena por los pueblos
y no preguntéis, no sé, hijos, no sé,
le encontraron y tal vez murió borracho, o aquellos
sus ojos le perdieron, o tal vez murió de pena,
o siempre estuvo muerto, así, entre unas
lluvias o tantas cosas;
ya sin corazón le encontraron, apenas respiraba
aplastada su cabeza entre los anchos troncos de los árboles
de aquel su paraíso oscuro, solo entre los anchos
árboles; qué ojos, los suyos, sin corazón. Y ya no llovía;
le encontraron muchísimo tiempo ha, ya nadie se
acuerda en el pueblo; y lo más misterioso, cuando
le vieron, se dice, eran ya millones y millones de siglos,
no se sabe justo, los que llevaba allí, esperando, solo en el gran bosque,
bajo las lluvias.
Fué el primer hombre, nuestro padre; se duda si nos amó,
pero hemos de sepultarle,
por decirlo así, cada día
en nuestros mismos ojos y labios rebosantes
de la ceniza del corazón, como acostumbraba a cantar
a solas cuando sus muchas tristezas y muy melancólico
como él era, en su lengua dulce, muerta como ya sabéis,
que se perdió y que él se hizo despacio y según la leyenda como quien
[hace
una guitarra o un pan mismo lleno de violines. Seguramente
en medio de lo último de la demasiada tarde sonaría su voz, honda
[y oscura,
hondoscura diríamos, dulce, como entre lenta y triste y desconocida,
desgarrado, creo yo, pues aquellos bosques apagados y grandes
vamos, desconsolado con las lluvias siempre cayendo, siempre,
sin esperar ya nada, como es, como en la aldea nuestro amigo el amigo
[de los pájaros nunca aparecidos
y la lluvia en los bosques, y la niebla en los bosques.
Qué tiempo! De corpore insepulto y silencio, silencio!
Para los días siguientes...
(más quizá viva en la casa de la Aldea Perdida,
quizá viva otra vez).

Manuel Revuelta
La Victoria, 9
Baracaldo

LOPE DE VEGA *

POR

RAMON DE GARCIASOL

Lope de Vega, el huracán, el farsante, el histrión genial, el poeta vivaz, prodigioso artista y detestable persona, Don Juan y Comendador burlado en una misma pieza, clérigo sin vocación y laico tradicionalista, cristiano viejo y medieval, cruce de caminos, pasiones, adivinamientos y caídas, español característico de su tiempo y de cierto tipo constante, se ha encontrado con un biógrafo excelente: Alonso Zamora. Todo lo que hay, por ahora, de Lope, su oceánica obra lírica, épica y dramática en verso y en prosa, está expuesto en este *Lope de Vega* con mesura, ponderación, sabiduría, pluma condigna al tema. No se trata de la última palabra lopesca, que no se puede decir aún, sino de la exposición mejor, más seria y responsable que conocemos de momento, a efectos pedagógicos universitarios. La inmensa bibliografía lopiana está perfectamente asimilada, subsumida en el texto. El libro de Zamora Vicente quizá sea la obra de conjunto mejor escrita en castellano para comprender rápidamente en su turbia y fascinante dimensión humana y contradictoria al grande y nada recomendable Lope —a los efectos de ejemplaridad de conducta—, al encontrado Lope, cuyo sumando humano es tan confuso comparado con su carga artística abrumadora, con altibajos y aciertos definitivos. ¿Cuál de los posibles Lopes es el verdadero? ¿El pícaro, el desvergonzado, el irresponsable, el padre de los buenos versos familiares, el soldado, el amante contra toda moral —o tal vez contra la nuestra—, el correveidile celestinesco del duque de Sessa —«secretario de amores» le llama Entrambasaguas eufemísticamente—, el autor de las *Rimas divinas*, el estupendo Tomé de Burguillos, el cronista brillantísimo de sus devaneos con Elena Osorio en la prosa vivida y sufrida de *La Dorotea*?

Oceánico Lope, repetimos, turbulento Lope, que necesitaba un biógrafo para la mocedad estudiosa española como Alonso Zamora, ordenador y responsable, catedrático joven y reputadísimo, filólogo de primera magnitud, hombre de gran sensibilidad estética, intelectual

* ALONSO ZAMORA VICENTE: *Lope de Vega*. Editorial Gredos. Madrid, 1961.

y ética, espléndida persona. En Zamora Vicente—ruego atención— hay uno de los mejores prosistas literarios—y un ensayista de pro— de la España actual. Alonso Zamora Vicente, encasillado por la pereza y la verdad como un gran filólogo, erudito anotador de clásicos, maestro de la dialectología, estudioso admirable del Valle-Inclán de las *Sonatas* o de versos y prosas insignes de ayer y de hoy—*Presencia de los clásicos, Voz de la letra,* etc.—, es, y el tiempo lo dirá con más voz que la mía, uno de los mejores cuentistas españoles de siempre. En nuestra prosa narrativa, posiblemente sea él, con Sánchez Ferlosio, autor de la excepcionalísima novela *El Jarama,* el escritor de relatos que mayores posibilidades de dicción ha sacado al castellano después de la guerra civil. Ahí está ese libro de cuentos fuera de serie, *Smith y Fernández, S. A.,* o sus narraciones publicadas en revistas, o la colección editada bajo el título de *Primeras hojas.*

Asombra un poco que esto que anotamos no sea del dominio, no ya del público, porque no pedimos *joyerías*—que decía el otro—, sino de los que están obligados a tomar razón, peso y altura de las letras. Pero así es. En Alonso Zamora hay un privilegiado cronista de hoy, un narrador extraordinario. Quizá su máxima dificultad para llegar a mayor número de lectores—a más de en la envidia y en la frivolidad ambientes—, resida en que tanto él como Sánchez Ferlosio poseen una sintaxis nueva, impuesta por otro tiempo de la sensibilidad. Lo que ya es perceptible en el lenguaje vivo, hablado, en la comunicación de tú a tú, todavía no se sabe leer por todos en los libros ni decir en los escenarios. Los viejos aún tienen el mando en la sociedad, y de ahí el anacronismo: los hechos van detrás de las ideas. (Llegará un tiempo en que esto será obvio. De momento, y por mecánica histórica, lo que ya ha conquistado la inteligencia y convertido en ley, no se ha realizado, y se da el contrasentido de que en una hora novísima se vive en formas petrificadas, medievales en tantos aspectos. Las doctrinas victoriosas mañana, aún no tienen traducción en la vida diaria normal. De ahí el dramatismo del tiempo, por un lado; su aire caricaturesco y esperpéntico, por otro. Lo que ayer era autoridad ya es gesto y monigotería, aunque la fuerza siga operando milagros y teniendo cadáveres en pie, suscitando adhesiones que más bien son silencios impuestos. Quizá este sea el fenómeno más apasionante de nuestros días, su desgarradura más dolorosa, su tantálica desazón: ¿quién llegará a la tierra prometida que se ve desde el corazón? Porque mañana va a ser maravilloso, pero nosotros estaremos bajo tierra, anónimo puñado de olvido.)

La mezcla, aparente caos a ratos, de la nueva prosa narrativa, que viene a decir con palabras la realidad que hay más allá de ellas, no

llega al lector comodón, instalado en unas formas viejas, que domina y le halagan sensorialmente, como la ropa muy usada, cuya presencia no se impone molestamente. La prosa de Alonso Zamora, en sus relatos —otra es la de sus ensayos y trabajos de investigación, siempre con el buen cuño del gran escritor—, no es una alegre y gárrula metaforería, sino un decir preciso, eficaz y presentativo, con una brisilla irónica que tiene perfume ético, temperatura saludable, paternidad inteligente. Jamás llega a la irritación, detenida en melancolía, que es amor, quizá porque tiene conciencia del tránsito de época a época y ve la forzosidad de no poder negar las leyes de la naturaleza. El autor, en cuanto hombre, vive en un tiempo ya pasado con una sensibilidad y racionalidad que no es moneda de cambio en el anquilosamiento en pie merced a un impulso ya sido, aunque produce movimiento mecánico: la luz que viene de la estrella desaparecida, efecto sin futuro, agotado manantial. (Este fenómeno nos explica cómo en el futuro los nombres más sonantes de la actualidad no serán los que abanderen el tiempo. Goya sonaba en sus días menos operante que Fernando VII. Pues igual en lo literario.)

La cultura humanística de Alonso Zamora Vicente no quita, sino que añade hondura a sus creaciones. No es sólo una buena retina notarial, o el impersonal espejo paseado por un camino: es una conciencia dolorida, una razón sensible que recoge la fiebre del tiempo, sus altibajos, con finura impresionante. ¿Y si con los años se probase que Zamora Vicente es uno entre la media docena de grandes narradores de hoy, mientras se opacan los figurones que escriben mejor más gracias a los banquetes y a la publicidad que a su talento? La prosa de Zamora Vicente tiene que contar en la historia de la lengua y de la literatura españolas.

Pues bien, un hombre en la cuarentena sosegada de la hombría y del entendimiento, de vida muy trabajadora, catedrático de Filología Románica en la Universidad de Salamanca desde hace muchos cursos, autor de una docena de estudios rigurosos —desde su tesis doctoral, *El habla de Mérida y sus alrededores* hasta su preciso *Manual de dialectología*— y de libros de cuentos de muy rica materia humana y expresiva, madrileño, sereno, hondo y sin banderías ni prejuicios, se encara a Lope de Vega y nos da una biografía donde no falta nada: situación en el tiempo y en la cultura de su época, información documental de la vida y milagros del biografiado, conocimiento directo y juicio valorativo de su obra, hecha sin prisas de centenario. No es nada frecuente entre nosotros este tipo de libro trabajado y honesto, sin alardes fáciles de copia y aun fotocopia documental, ni fusilamiento y chuleo de trabajos ajenos. (Zamora Vicente no tiene

un muerto propiedad privada, intocable, como algunos tontainas que parecen haber inventado la vida y la obra de los grandes.)

Un Lope de Vega como el de Zamora Vicente no se puede escribir sino en la madurez intelectual, cuando una inmensa lectura se posa y significa, cuando el autor domina la materia y puede contemplarla desde el principio al fin sin ignorar lo básico de los descubrimientos lopianos, atenido, sobre todo, al propio juicio, al laboreo reiterado de Lope, a su meditación, no al zascandileo o algara por los predios extraños. Ya sabemos que hay gentes que escriben a caballo, grandes fabricantes de pasteles de alondra a base de media alondra, medio caballo. Alonso Zamora, trabajador de todos los días, sabe, gusta del verso legítimo y de la *innovación estilística*, pero considera que la palabra poética o narrativa, la obra humana —y más la literaria— es portadora de una forma de vida social y de una confesión de su creador. Lo demás sería un contrasentido estúpido, y el que no conozcamos las leyes de la Historia no implica que se trate de un azaroso capricho, del juego de un *monstruo*. Así, aquí vemos a un Lope en su aire respirable, criatura de bulto y vida, no una silueta o un pez asfixiándose en la arena: hombre entre hombres, impulsado por fuerzas oscuras —fisiología y temporalidad—, teñida de sí y de circunstancia su obra, por fantástica que aparezca al refitoleo que no va a las raíces.

Lope de Vega fue un amoral. Y un extremoso. (Él mismo nos confesó: «Yo nací en dos extremos, que son amar y aborrecer: no he tenido medio jamás...») Por eso no se enteró de que hacía daño, de que delinquía o pecaba. Vivía en pura representación, en personaje irreal. Muchas veces le apretaron los sucesos cotidianos seriamente, pero todo lo convertía en materia poética y escénica, olvidándolo al rematar el poema o rogar perdón por sus muchas faltas en la comedia. ¿Creyó que soñaba? Porque Lope, por deformación profesional, acaba por no saber si vive o fantochea, ignorante de la frontera que separa lo fictivo de lo real. ¿Se baja el telón y se incorporan los muertos de mentirijillas o el muerto sigue muerto en la obra y vive en el actor que le encarna y le representa? ¿Es acaso Lope un personaje calderoniano del gran teatro del mundo?)

El sentimiento en Lope duraba lo que la inspiración o el ramalazo erótico. Luego era un vendaval, una locura, una fuerza insensata obediente al instinto más que a razones o normas. Por eso hay muchos Lopes en Lope, el contradictorio, irreverente, espejo, genio, miserable, celestino, burlador y burlado, sacrílego, adúltero, amantísimo padre y padre desnaturalizado, perverso y múltiple, cambiante, revuelto, tradicionalista y rebelde, cantor de las glorias de su patria

y disolvente con sus actos, grandioso poeta y mal ejemplo, insensato e inspiradísimo, delirante y al borde del desvanecimiento: ¿hombre o viento, fantasma, títere de un titerero que juega con él? (Repitamos con el estremecedor verso del Arcipreste de Hita: *¿hombre o viento?)*

He aquí un gran retrato moral de Lope por Alonso Zamora Vicente, en los comienzos de su biografía cabal y ejemplar, más si se tiene en cuenta que el Fénix ha sido muy bien estudiado: «El lector atento, debe estar muy bien dispuesto a aceptar a Lope tal y como fue, con su genial desmesura y sus deslices atroces, y debemos estar todos predispuestos a ver estas contradicciones como una prueba más de su apasionada vida. Que todo eso está enredado en el fluir sin norma de los días: virtudes, aciertos, generosidad y también increíbles ruindades. De un hombre hablamos. Aceptémosle, pues. A cambio, estemos bien seguros de que nadie, en ningún lugar del mundo, ha sabido enaltecer sus propias y desazonantes caídas en tan intocable desfile de bellezas, legándonos la generosa transformación de cada anécdota en palabras de ahilada, sonreída hermosura.»

Aunque esta biografía no se llame de Lope de Vega y su tiempo, como la de Vossler, la dimensión humana rastreada en la obra del biografiado, y la temporal, de gran conocedor de la época, diferencian el trabajo de Alonso Zamora. Y otra cosa —y otras cosas—: la sensibilidad, insistamos, la prosa honda y jugosa, el profundo pensar, el ritmo de la palabra. Y su capacidad de síntesis, su práctica expositiva docente. En este *Lope de Vega* se nota que no hay acumulación de fichas o datos eruditos, sino el borbotón caliente, el sabor de lo trabajado y entendido desde hoy, con perspectiva histórica.

Vossler, en la obra ya citada, hizo de Lope la siguiente etopeya: «Sólo le conmueven y determinan los afectos generales y simples, generadores de comunión, del amor sexual, del instinto de la paternidad, de los sentimientos de raza, de patria, de nación y de fe religiosa, y cuanto más próximos *a lo natural,* más incondicionalmente se somete a ellos.» (Subrayamos nosotros.)

Lope de Vega, por tanto, es un ser primitivo, tiranizado por los sentidos, poco evolucionado mentalmente. De ahí la frescura de sus versos, en ocasiones su crueldad inconsciente, su índole olvidadiza. A esta luz es posible que el gran calificativo de Cervantes —cuidado con los espacios en blanco en Cervantes, que también tienen sentido—, «monstruo de naturaleza», encubra más de lo que dice la letra. (Por cierto que se cita a Cervantes de enésima mano y se dice por casi todo el mundo «monstruo de *la* naturaleza», o «con la iglesia hemos topado», referido a la institución, cuando es «con la iglesia hemos dado», el edificio del Toboso, etc. También a Juan Ramón Jiménez se han empeñado en

obligarle a decir «No *la* toques ya más, / que así es la rosa», en lugar de «No *le* toques ya más, que así es la rosa». Juan Ramón Jiménez, como es patente, se refiere al poema, no a la rosa, que no se puede tocar, y cuyo símil alude a la *naturaleza,* inenmendable. Es curioso que el superferolítico Juan Ramón Jiménez, que tantas limas gastó, postule aquí la espontaneidad natural, en tanto el naturalísimo Lope diga en *La Dorotea:* «hay mucho intervalo desde el primer diseño a la postrera lima»; «y riéte, Laurencio, de poeta que no borra»; «ninguna cosa debe disculpar al buen poeta: piense, borre, advierta, elija y lea mil veces lo que escribe; que rimas se llamaron de *rimar,* que es inquirir y buscar con diligencia»; «de suerte que no es alabanza no borrar»; o, «luego en lo borracho se conoce lo que se piensa; que quien no piensa no borra; y así, el que rimare hallará lo más perfecto; que de hallar se llamaron los versos *trovas*».)

Lope, el vitalísimo Lope es un cacho de naturaleza, con todo su encanto y su riesgo, irresponsabilidad y fiereza, como cuanto actúa y no oye, fuerza que sólo cede ante otra fuerza mayor. De ahí su milagrería, su ir y venir, sus constantes caídas, su falta de control, su incapacidad para el sacrificio anónimo, para la varonil renuncia, su exhibicionismo donjuanesco. En estas zonas confusas nace el fanatismo, la afirmación testicular, el empentón taurino, el porque sí, el medalaganismo zoológico. Ya en *La Jerusalén conquistada* (1609) escribió palabras increíbles, achacando nuestros males—la patria barranca abajo—a la conjura exterior, mintiendo—Alfonso VIII, nos duela o nos alegre, no participó en las Cruzadas—*por patriotismo,* como si la falsedad tuviese justificación ni edificase nada: «Por lo menos yo lo he escrito con ánimo de servir a mi patria, tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros.» Y remacha el disparate dividiendo a los españoles en dos bandos: los que creen lo que conviene a las consignas de quienes se equiparan a la patria, y quienes quieren pensar: «Y cuando todo fuese distinto de la verdad, que no debe ningún español creerlo.» Con agudeza escribe Zamora Vicente acerca de este poema—intento de una épica nacional programática—: «no faltan tampoco pruebas de la nueva actitud que, pasado el momento de más definido poderío español en el mundo, iban tomando los españoles y sus enemigos. Ya estamos lejos de la gravedad y de la desenvoltura que toda Europa había admirado en los españoles, sino que estamos en el campo de las jactancias por pasadas glorias, en la bravata y en el gesto arrogante: en la rodomontada».

Lope es un iluso, y supone que basta con pedir para lograr o con rechazar para que desaparezcan los inconvenientes. ¿No será este ilusionismo español, el permanente estar en escena lopesco, miedo a la

realidad y, en el fondo, egoísmo? A veces Lope parece decir con sus hechos: «Después de mí el Diluvio; pasémoslo bien y el que venga atrás que arree», con todas las formas del desistimiento individual y colectivo. ¿Explica este seguir la corriente de Lope —el fenómeno, ya lo sé, es más radical— su éxito frente a los sufrimientos y persecuciones de otros grandes escritores? ¿No resulta Lope un adulador visto desde ahora, un hombre subdesarrollado en lo moral, un instrumento donde resonaban ecos, un producto de la casta vencedora, imperativa, de vida en la creencia, como en la fecundísima explicación castriana? Creemos que sí, y esta es otra luz a la que hay que mirarle hoy.

En *El «otro» Lope de Vega* escribe Sainz de Robles: «Y es... que le maravilla comprender que lo que menos le aterra es lo que debía aterrarle: el sacrilegio, el ejemplo pernicioso, la rechifla —esta vez justa— de los rivales, la posibilidad de su degradación pública, la posibilidad de su condenación eterna.» (Se refiere el gran conocedor de la historia de Madrid al Lope de Vega sacerdote.)

Gómez de la Serna afirma muy serio en su *Lope viviente:* «Mi libro es Lope. Los demás son sobre Lope.» Y luego añade: «Para mí todo está justificado en Lope.» Evidente, si se entiende que nadie puede dejar de ser como es —como le han hecho, y aún peor, que dijo Cervantes—, ni de realizar lo que realiza. Entonces, se me dirá, ¿cómo nos atrevemos a juzgar? La observación me parece perfecta. ¿Queremos que no se juzgue a Lope? De acuerdo. Y ahora pregunto yo: ¿Y a los demás que no escriben comedias afortunadas, a los que roban por *vocación,* a los fornicarios que no pueden reprimir sus impulsos, a los que matan porque ciegan —el famoso trastorno mental transitorio—, a los que deshonran por amoralidad congénita, a los asadores porque les divierte el olor a carne humana, a los que tienen derechos *divinos* para pisar raya? Cuidado, amigos, que esto de escribir es muy serio y no valen *gracias* por ingeniosas que sean. (No se me olvidan las palabras de Cristo en la arena, cuando la mujer adúltera, escritas en materia tan movediza que no ha quedado constancia. También es justo recordar la desazón metafísica que nos solivianta cuando pensamos en los límites tan estrictos de la libertad *de cada uno* y en las razones morales tan valiosas para defender todo impunismo.)

Conste que para mí Gómez de la Serna es un escritor genial, aunque a veces, en lo menos valioso —también él es un hombre— se cubra de hojarasca decorativa, le obnuvile una especie de *libido dicendi,* de sonoridades sensuales o sugeridoras de la palabra y se le olvide que el verbo es la acción del intelectual, que nombrar es crear, y que nombrar no sólo es entretenimiento cubileteante, apto para prodigiosas transformaciones. El que Lope sea madrileño no le exime del respeto a las

leyes, y más si se considera que la madrileñía es el alcaloide de lo hispánico.

No, admirado Ramón. Lope no «da la medida exacta de lo español», sino una medida, y no la mejor. A veces, en su inventado Lope —sobre datos reales—, parece como si la desmesura elogiosa portase una punta irónica recóndita. El algún momento me recuerda las palabras cervantinas en el prólogo a la II parte del *Quijote:* «Que del tal [Lope] adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa.» ¡Sobre todo lo último del tal! ¿Se puede escribir sin retranca irónica: «Hay eruditos que encuentran discutible su vida de amor, cuando precisamente gracias a su exuberancia amorosa pudo escribir sus comedias y matizar sus mujeres y mostrar ya repulido su diccionario amoroso»? Un poco de formalidad —no digo barbas y pesadez—, mi señor don Ramón. ¿Por qué va a tener bula «en sus muchas y admirables obras» el Lope de la mala vida? Eso es ingenio, y nada convincente, desengáñese. Se puede amar con decencia y hacer obra importante, sin necesidad de que pague el honor del vecino. ¿O es que no vale eso del amor al prójimo, de no desear su mujer, si el miserable escribe sonetos o fabrica comedias? Con lo sagrado no se juega más que al último precio. «Si no amas al prójimo, al que ves, cómo vas a amar a Dios, al que no ves.» Y son palabras de San Juan.

Sigamos haciendo calicatas en el vivir comprobado de Lope, para percibir mejor al hombre. He aquí unas terribles confesiones suyas en *La Dorotea:* «Parecióle a Dorotea [a Elena Osorio] ayudar a mis galas por modo de sufragio, y alcancé *bajamente* [dice Lope en subrayado nuestro] una cadena y algunos escudos naturales de Méjico, como si ya fuésemos a la parte del desollamiento indiano.» (Don Bela, el aludido, era el amante de Elena Osorio, por quien había sido despedido Lope, poeta y sin un céntimo. ¡Todo muy edificante!) Tampoco hizo ascos Lope a los 700 ducados que dejó en herencia Diego Díaz a Lucinda —Micaela de Luján—, al morir en el Perú, en 1603, el pobre marido deshonrado por la pareja envilecida.

Cuando se tiene esto presente y no se puede silenciar, aparece algo viscoso, molesto y turbio —¿humano?— en la poesía y en la obra de Lope, que pierde asentimiento, incluso estético: se hace farsa, técnica, juego con el honor del prójimo, palabrería. El hombre Lope ensucia al Lope creador literario. Así nos ocurre, incluso en aquel soneto, perfecto si se olvidan cosas inolvidables:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras,
qué interés se te sigue, Jesús mío?...

Este es el dramático pugilato entre belleza y moral, la razón de nuestra insistencia: lo moral —no lo pacato— siempre es bello, lo bello no siempre es moral. Lope, como tanto esteticista, es un confundidor. Crea un mundo bello, falso, iluso, que descalifica con su conducta, sin que el lector ingenuo que uno sigue siendo sepa a qué atenerse, con la cabeza llena de contradicciones: lo que salva la belleza lo condena la ética intemporal. En el fondo hay mucho desamor en esta postura —solterón de alma— de guardar las formas y encanallar los actos. (Claro que hay muchos hombres en cada hombre, según el tiempo, la edad, la circunstancia. ¿El hombre es menos libre de lo que presume o de lo que dicen los que no tienen necesidades económicas ni de justificación social: los que hacen las leyes a su medida? Por aquí le duele, amigos.)

Por el camino de una moral aparte, como por el de estar por encima de la ley, se va al salvajismo más brutal: al de la ciencia y al de la fuerza al servicio de la tiranía y del exterminio. (No se nos olvide que vivimos tiempos de palabras finales: antes había siglos por delante, ahora no sabemos nadie si acabaremos de escribir la palabra empezada. Y esta situación manda. Ya no se puede tomar la pluma para jugar, sino para *jugársela.)*

Nos hacen falta bellas obras —y más buenas obras—, pero no al precio de la mentira envilecedora. Los que aplauden la obra de Lope incondicionalmente —y reconocemos su grandeza—, ¿sentarían a su mesa al pobre verdugo que cumple con lo que le manda la justicia, incluso degradándola con la simple ley? ¿Presentarían a sus hijas a Lope y le pondrían por confesor de sus mujeres? Lope no tiene justificación en su conducta, aunque los tiempos fueran otros. por más que nos divierta y proporcione materiales preciosos su obra, contradicción desgarradora. Al precio del deshonor no pago ni el *Quijote*. Porque nos vamos a morir, amigos, y no es lo mismo de una manera que de otra. No postulo una preparación exclusiva para la muerte, sino para la vida, que es nuestro gran negocio: la muerte la tenemos garantizada. Mas aquí abajo hay que estar a la altura del sueño de nuestras madres.

Veamos algunos aspectos de la vida del tan aplaudido Lope, posiblemente porque se atrevió a vivir lo que mucho botarga soñaba, pues Lope tuvo el valor del escándalo en una sociedad muy jerarquizada y rigurosa con el honor y las formas sociales de casta. Lope pudo haber acabado en un auto de fe o remando en galeras para toda su vida en cuanto se le hubiese empujado un poco. De andar en ese filo peligroso proviene una de sus atracciones para las gentes. Hay un regusto morboso en la contemplación de la vida de Lope, como si se leyese un

relato pornográfico tolerado por las delicadas costumbres o endulzado por la buena letra, un aire huracanado y testicular, de trato íntimo y extralegal entre hombres y mujeres vinculados por la oscuridad y la llamada de la carne, por la atracción de macho y hembra. (De ahí el favor del *Tenorio,* a más de otros valores recónditos.) Lope, en un país antifeminista como el nuestro, por ahora, es el vengador, el que logró lo que el decoro de las más negó a la concupiscencia, al onanismo de los pobretes, más operante con las figuraciones morbosas que con la fisiología y con el valor mental. (Los «amancebados con su mano», de Quevedo, en frase brutal, rotunda y exacta.) Porque hay reblandecidos que necesitan clandestinidades, excitaciones aperitivas, sacrilegios y misterios para obrar como hombres—y para abstenerse como tales—responsables de sus obras ante el mundo y su conciencia; pobres animales que no distinguen ni recuerdan después del trance turbador salvado de su brutalidad con amor y ley. Preguntad a las mujeres acobardadas, tristes y humilladas de los *donjuanes;* inquirir por sus malos pensamientos, por su felicidad. Como si el decoro fuese un don gratuito y lo justificase todo la sedicente necesidad, la imposible contención de los mal nacidos, más culpables cuanto más alto se encuentran. Y este tufillo clandestino, de burdel, este erotismo de los versos de Lope, impide ver su poesía, porque embriaga el impulso vital en su más universal y primario escalón zoológico. No se olvide que el progreso humano consiste en dominar las pasiones, así como el avance científico supone señorear la naturaleza y el Estado de Derecho implica salir de la selva y del imperio del hacha de sílex. Lope fue un esclavo del sexo, de los impulsos radicales primarios. Y eso se transparenta en su poesía leída al trasluz. Lope no es un poeta popular, sino instintivo. El pueblo no puede dejar de ser moral, porque desaparecería, agotado su poder originante: al cabo de la ética está el fin de toda sociedad humana vividera.

Lope de Vega se casa con doña Isabel de Urbina—a la que rapta—, el 10 de marzo de 1588, despechado—resentido—por el portazo de Elena Osorio. Luego la abandona y se embarca en la Invencible. La buena mujer le acompañó al destierro provocado por unos libelos contra la familia de la Osorio, a Valencia, y luego a la salmantina Alba de Tormes, donde muere—¿tuberculosa?—a comienzos de 1595.

Contrae nuevo matrimonio con doña Juana de Guardo—25 de abril de 1598, año de la muerte de Felipe II—, tal vez por interés, dada la posición económica del suegro carnicero. Y le sale el tiro por la culata. Doña Juana, sombra en la sombra de Lope, muere en 1613. Entretanto, Lope adultera, como siempre, a la vista del público, en escena, con altavoz poético. El adulterio sin escándalo, como todo perjurio

o delito, no tiene exculpación, aunque algunos nos digan que cada cual es libre de hacer en lo íntimo lo que quiera. (Yo lo niego. Y, además, creo que se me quiere embozalar cuando se me dice que hay cosas de las que sólo puede juzgar Dios o que los hombres no entendemos o que son así por razón de Estado.) Un verso anónimo de su tiempo llama a Lope «sempiterno amancebado». (Durante el matrimonio con la buena de doña Juana, la coima fue Micaela de Luján, la bien cantada. ¿Por qué no preguntamos a doña Juana su opinión?)

Además de amancebado y polígamo notorio, Lope fue un adulador infame. Sonroja leer lo que escribió en una ocasión al desterrado y juerguista señorito, a su señorito, al duque de Sessa, confinado en Valladolid: «¿Qué se me da a mí de mi cuñado, de mi hijo. de mi mujer ni de mí para con la tierra que V. E. pisa?» (1611).

El desordenado Lope se ordena sacerdote en mayo de 1614, casi a los cincuenta y dos años de la edad de entonces. ¿Por qué razones? Se han dado muchas, que van desde la sinceridad religiosa a la solución de un mezquino problema económico disfrazado, para nobilizarle, de arrepentimiento. El mismo Lope dice en un soneto referido a su sacerdocio:

porque este asilo me defienda y guarde.

¿De qué? De pecar no será, como no fue. No le valió el refugio, porque nadie ni nada puede guardar a quien no se quiere o no se puede precaver, ya que naturaleza impone, ¡y cómo! En el estado sacerdotal Lope llegó al máximo descaro: al concubinato sacrílego con doña Marta de Nevares, la de los melibeos ojos verdes, que se quedó ciega y se volvió loca. (Hay quien sospecha que a causa de la sífilis lopiana.) Y antes, a su escapada a Valencia —1616, año de la muerte de Cervantes, tan torpemente tratado por Lope— a ver a Lucía Salcedo, la Loca. (También nos habla él mismo de un embrollado hijo.) En Toledo, mientras preparaba su ordenación, vivió en casa de doña Jerónima de Burgos: «Aquí me ha recibido y aposentado la señora Gerarda con muchas caricias. Está mucho menos entretenida y más hermosa», escribe al trástulo de Sessa. Y al mes escaso de ordenarse, como no le pudiera absolver su confesor, dice al perdulario de su amo civil —Lope fue varón de amos—: «Heme entristecido de suerte que creo que no me hubiera ordenado si creyera que había de dejar de servir a S. E. en alguna cosa, mayormente en las que son de su gusto.» En el celestineo, precisamos.

Lope se ordena en mayo de 1614. En 1616, a más de la aventura reseñada con la Loca, se amontona definitivamente con la Nevares, la Amarilis de sus versos. Así vivió, cumplidos los cincuenta y cuatro años, hasta los setenta, en que muere la mal casada. Cuando se lió con el poeta sacerdote tenía éste treinta años más que su Amarilis.

¿Por qué no renunció al sacerdocio o a su amante? ¿Qué le llevó al estado sacerdotal, tan poco honrado con sus tropelías? ¿Que era un hombre? Que hubiese seguido siéndolo, sin desbarrar sacrílegamente, embarcado en la farsa más repugnante. A esta luz hay más retórica y oficio que alma en Lope. ¿Que siempre ha sido así? Pues ya va siendo hora de que no lo sea. Y que no toquen lo sagrado más que los limpios, los que saben sufrir y no enlodarse. ¿Acaso los santos y los héroes no son hombres, con tempestades de alma más tremendas? No es agradable morir joven, pero es nauseabundo ir tirando encanallado, y más cuando se sabe y se consiente, porque la ignorancia exculpa, a pesar de nuestro Código civil —«la ignorancia de las leyes no excusa de su cumplimiento»—. ¿En nombre de qué se recaba un trato de favor para Lope y se condena al pobre diablo que no puede superar su hambre o su idiocia? ¿Por qué han de delinquir únicamente los débiles, los de la pedrea, los que no tienen padrinos, cómplices o fuerza para legislar? ¿Que esto es otro problema? ¿Usted contaría la verdadera vida de Lope a sus hijas adolescentes sin condenarle? ¿Que hay que perdonar, comprender, disculpar? ¿Porque no? Mas a todos, a los clérigos y a los seglares, a los encopetados de la poesía épica y a la carne de sainete y rechifla. Y menos en la medida en que la educación, el puesto o los medios exigen más. ¿O es que no obliga la nobleza más que a quienes únicamente tienen honor, y si le pierden se quedan vacíos? ¿Es el honor un atributo de la pobreza? Disculpar lo vil por razones extramorales empieza por envilecer, complicar en la vergüenza. Si todos somos unos desgraciados —¡y en qué medida, Señor!—, ¿por qué se castiga a unos y se premia a otros por lo mismo? O todos impunes o todos responsables. (Sí, ya oigo, y en latín de primer año de Derecho: *Summum jus summa injuria.* Todos somos distintos y no se nos puede aplicar justamente la misma ley. Entonces, ¿por qué las leyes igualan en los mismos deberes a los desiguales?)

¡Como si saber hacer versos, comedias o dineros confiriese patente de bellaquería! ¿La moral es problema de clase o casta, prostitución en unos y señorío en otros? Y no tengáis la tentación de creer que esto es sermoneo, latazo, rollo, tabarra, tostón que a vosotros no os afecta, porque de ello depende el porvenir del mundo: ya no se convence con

argumentos de bella lógica a partir de premisas no probadas, ni con discursos sin aval de conducta. Hay que tener alegría, mas no con el llanto, el decoro o el embrutecimiento de los que no son de los nuestros, de nuestra patria o familia, porque un día los salvajes violan a las civilizadas damas de nuestra sangre y tenemos que bajar la cabeza a sólas, aunque soltemos la bomba atómica o prediquemos la cruzada contra los bárbaros que no hemos sabido educar. ¿Las madres de otro color no tienen honra? Y no se conteste con el expediente famoso y tristísimo de la demagogia y de la rebeldía intelectual que se cura con jarabe de silencio o mancuerda. ¿No da que pensar el hecho de que la crítica literaria lleve a estas preguntas y respuestas? Para dar la primacía a la violencia, al éxito que no repara en medios, al dinero y al capricho hay que atreverse a renegar de Dios, de los valores morales. ¿Qué autoridad o poder liberador para su alma puede tener la limosna del ladrón? ¿No sería infame que canonizásemos al que nos ha robado, por haber tenido la cortesía de no matarnos o de no patearnos en ese sitio que antaño definía la virilidad? ¿Qué pretenden tapar los que dicen que se juzgue a los escritores por su obra, no por su conducta? ¿Tal vez la conducta no es la mejor obra del hombre? Claro que se puede ser muy bueno y mal escritor, aunque niego que se pueda ser un genio y un mal encorambrado. (O no se es tan malo o no se es tan genio.) La conducta siempre se manifiesta —o la intención, cuando no es posible mayor claridad— en la obra total. Y la canallería sale, antes o después, a la cara, como las manchas en el mal paño, aunque se venda mucho gracias a la publicidad o al monopolio. ¿Que debemos perdonar, que no debemos juzgar para no ser juzgados? Nobles palabras que pongo sobre mi corazón. ¿Pero quién perdona a los negros de hoy, a los judíos de Eichman, a los que se pudren en las cárceles de cualquier país, a los que no opinan como nos conviene, a los hijos que piden cuentas a sus padres? ¿Que sufrió mucho Lope de Vega y que ya lo ha pagado? No lo dudo. Y, lógicamente, se me dirá, ¿para qué seguir por ese camino? Y yo replico con muchísimo respeto: para dar a la farsa lo que es de la farsa —«el arte es largo... y, además, no importa», aseguró Antonio Machado, que se pudre bajo tierra extraña—, para dar al decoro lo que es del decoro. Y, además, ¿para qué perseguir en los otros lo que se corea en Lope? ¿Por qué? ¿Porque nos conviene? ¿Puede convenirle la confusión a nadie? (Volveremos sobre las razones de esta petición piadosa, porque los hechos deben tener explicación en alguna medida.)

El 12 de agosto de 1617 le nace a la pareja sacrílega doña Marta de Nevares-frey Lope Félix de Vega Carpio una hija, Antonia Clara,

que luego también salió algo poetisa, cuando en épocas de agobio parodiaba a Góngora, para enternecer al de Sessa:

¡Ay, que al duque le pido
aceite andaluz!
Pues que no me lo envía,
cenaré sin luz.

Esta niña, nacida sin su consentimiento, fue bautizada en la iglesia madrileña de San Sebastián el día 26 de agosto como procreada por Roque Hernández de Ayala y doña Marta de Nevares Santoyo.

El marido de la Nevares muere entre diciembre de 1618 y enero de 1619. Pues Lope de Vega, sacerdote, escribe por entonces, deshonrando la pluma y la lengua españolas: «¡Bien haya la muerte! No sé quién está mal con ella, pues lo que no pudiera remediar física humana, acabó ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas y tener el médico más afición a su libertad de V. M. que a la vida de su marido.» ¿Cómo debemos entender que la muerte hizo *lo que no pudiera remediar física humana*? Conviene meditar sobre estas palabras. Y en el hecho de que Amarilis se fuese a vivir a casa del sacerdote con los restos e hilachas de los hijos de Micaela de Luján, de doña Juana de Guardo, la mujer legítima, y la desdichada Antonia Clara, que no pudo impedir su venida al mundo de la manera que lo hizo. ¿Qué ocurre para que se le rían las canalladas a Lope por los *tenorios* acomodados que seguían sus instintos animales, muchos de los que cacareaban su bastardía?

Lope era proveedor y bufón de los socios de éstos, un escritor sin sentido de la dignidad de la palabra, un débil mental en un cuerpo batido por turbias corrientes cuadrúpedas: un pedazo de naturaleza que no llegó a su total persona. A ratos —a muchos ratos— sopló en él alguna instancia más alta. Mas por aquel camino de adulación, de farsa y juergueo hacía su agosto la disolución de España. (Soy un heredero de aquellos disparates y nada español me es ajeno, porque ni en la Historia, ni en la fisiología se hereda a beneficio de inventario.) Lope tuvo éxito por insolente e instintivo, cuando ya habían sufrido fray Luis y Cervantes o Quevedo se desgarraba ante una realidad que no veían los alocados, los verbeneros, los medievales que todo lo fiaban a la fuerza y al azar y se creían soberbiamente pueblo elegido. Lope fue un protegido y un paniaguado de los poderes de su tiempo. A cambio puso la pluma al servicio indiscriminado de los que mandaban y de la tradición feroz del mando, que no es la única tradición, aunque brille y pague. En este sentido, es un mendicante, un envilecedor de la grandeza intelectual y poética, un descocado lleno

de ingenio nautral más que de verdadero genio. Golferas, simpático, abundante, adulón con el poderoso, lleno de miedos y desvergüenzas, se le admira a veces en sus comedias o en su lírica, pero se le aparta como persona. Lope es un escritor afortunado y de buena prensa, nada recomendable. como caballero español.

El supersticioso Lope, sin freno, garañón y locoide, en el fondo resulta un desgraciado, al que mitigó su miseria su inconsciencia. Asusta pensar que se le murieron casi todos los hijos, las amantes, las mujeres; que en 1622, horrorizada de él y de su hogar, se hizo monja la dulce Marcela; que en 1634, Antonia Clara se le escapó con don Cristóbal Tenorio. Este suceso mató a Lope, fallecido en 1635 (lunes, 27 de agosto). El mismo año 1622 cegó la Nevares y enloqueció más tarde, en 1628, muriendo el 7 de abril de 1632. De su Lopito tuvo que escribir, sin horrorizarse ante el retrato: «este perdido, que ya no tiene de hombre más de la apariencia, y aun ésa tan gastada a fuerza de desatinos y necesidades, que apenas le conozco cuando le veo».

Escribe así en los tiempos amargos en que «no hay sustento, ni vestido, ni dinero»; cuando desagradan al pueblo «dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas». ¿Se acordaría de que estuvo preso por reventar un estreno del corcovado Alarcón? Desde entonces todo fue acibarado para Lope, que no soportó la fuga de Antonia Clara. ¡Qué soledad, la casa en desorden, sin nadie, ni siquiera el perro que, con la criada, se llevaron los fugitivos! ¡Qué noche, sin el consuelo de no merecer tanta ignominia, dolor tan innoble, tan destructor y sin posible comunicación decente! Porque el sufrimiento que no envilece, magnifica, hace más hondo, más claro y mejor al hombre.

Ya a la hora de morir —nos cuenta Montalbán—, le dijo «que la verdadera fama era ser bueno». Él lo sabía tan bien como el primero, porque Lope vio en sí todo el horror, la impotencia humana, el asco del mundo, la limitación del ser. En la hora solemne del tránsito le debieron de acompañar muchos fantasmas acusadores desde la otra orilla. ¡Qué recapitulación más desgarradora, ya sin posible enmienda, aunque con temor y arrepentimiento, entregado y sin oposición o defensa! ¡Qué película de su vida a la luz vivísima y final de la muerte, con la marea de sombras sumergiendo al hombre!

La materia de la obra lopiana fue su vida, sublimada en poesía lírica para quitarla el tufo crudo de una realidad no presentable siempre. En el teatro representó la voz del pueblo, principalmente la de la casta triunfante en el sentido castriano. Lope no podía prescindir de sí ni aun en lo escénico, según probó José María de Cossío en su discurso de ingreso en la Academia Española, *Lope, personaje de sus obras*. En la mencionada coyuntura histórica venció la voluntad, la

vida como creencia. En cambio, la urdimbre total de España se debilitó y hasta quedó raída. Incluso, cuando no hubo enemigo en frente, peleó sangre contra sangre en lo nacional. La vida de Lope estuvo movida por pasiones elementales: en primer lugar por el sexo en su sentido más ciego y amoral, perruno y sin discriminación. Tuvo «desenfreno erótico sin límites», dice en alguna ocasión Zamora Vicente. Ventarrón seminal, podríamos añadir, machorrería hispánica que, en este caso, milagrosamente, no acabó en la punta de la espada de cualquier espadachín mujeriego y anónimo.

Lope es un arquetipo de su tiempo español identificado con la casta reinante. De ahí la simpatía que le acompañó siempre: unos veían en él lo que apetecían sin lograr, pues les curaba una especie de resentimiento erótico de modo análogo a como el torero venga al populacho que no sabe salir de la miseria o de la injusticia, sino a punta de taumaturgia, lotería, azar y cuanto supone un modo de fatalismo y vagancia; otros se encontraban justificados en la magia de sus comedias, en el misterio salvador del verso. Al analizar el atisbo extraordinario de Menéndez Pelayo —la medievalidad de Lope—, Zamora Vicente escribe con toda verdad: «Está quizá la idéntica actitud ante las leyendas, la honda contextura vital de la casta que se sintió ya ampliamente directora de la vida nacional, en demérito de las demás, y su sentido de la transmisión tradicional». A pesar de eso Lope no consiguió llegar al palacio real, aunque sahumó con incienso adulón las posaderas del conde-duque de Olivares, por más que Felipe IV resultase un perdis distinguido por la chiripa en una sociedad insensata, tan bien y amargamente presentada por Deleito Piñuela espigando en los documentos del tiempo, literarios principalmente, bien trabajados, aunque faltos de sensibilidad sociológica, por causas ajenas a su voluntad, quizá.

Zamora Vicente cita unas palabras meditadas de José F. Montesinos, en su libro *Estudios sobre Lope,* México, 1951, al referirse a los romances de Lope, que pueden extenderse a toda su obra: «Son una *Dorotea* sentimental. Ternezas, juramentos, pasión, celos, reproches, desdenes, mordacidades, arrepentimientos, olvido... El monólogo apasionado de Belardo nos ofrece una realidad transfigurada, transustanciada. La vileza de sus años juveniles se justifica gracias a la pasión que los caldea: lo único que podía justificarlos. Si no conociéramos el proceso, los romances serían un tierno idilio, revestido de formas perfectas. El proceso les da sentido profundo. Son la superación de una vida mezquina. En algunos nos parece oír a Lope debatirse angustiosamente con su conciencia». Exacto: si no conociésemos la materia prima encanallada de estos versos preciosos. Pero no podemos asentir,

so capa de invención pastoril o morisca, a las declaraciones agraciadas de una realidad nauseabunda. Maquiavelo —denostación hipócrita pública, frecuentación privada—, una de las mentes más lúcidas de la humanidad —léase, por favor, a más de *El príncipe,* los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio,* caras de la misma moneda política—, escribió a Guicciardini, que había oído hablar a Savonarola en Florencia. Y precisaba: este hombre habla tan bien, que te convence si no te paras a pensar. Lope también gana si olvidamos o desconocemos al hombre, si la obra hubiese nacido por generación espontánea. Pero su vida —una tensión dramática— nos revela toda la farsantería de su obra. Fue un sensual arrastrado por las pasiones, aunque muchas veces tiene conciencia romántica de su sino: «Yo voy a ti como va / sorbido al mar ese río», podría haber dicho a la vida: por gravitación física. Lope, en este sentido fue un pelele en el vendaval tremendo del mundo. De ahí esa pendular atracción-repulsión de su obra y de su vida, conflicto sostenible únicamente con su vitalidad y su inconsciencia.

Siento no coincidir con algunas apreciaciones de Zamora Vicente, perfectamente razonadas con arreglo a otro tiempo histórico. Estamos en momentos de revisión, de ver lo que nos queda para seguir. «Sería muy fácil —escribe Alonso Zamora—, desde el punto de vista de las normas morales de hoy, censurar a Lope de Vega su proceder subsiguiente a la ordenación. En la España del siglo XVII, la vida sacerdotal era casi un oficio como otro cualquiera, al que se llegaba después de los años universitarios a través de decisiones familiares que afectaban, sobre todo, a los segundones de las familias hidalgas». Evidente. Las únicas salidas en tiempos en que trabajar o pensar eran sospechosos de judaísmo o de cristianismo nuevo, las únicas salidas para los segundones —la gran ocupación era la de las armas, aunque ya se decía: «A la guerra me lleva / mi necesidad. / Si tuviera dineros, / no fuera, en verdad»— eran «Iglesia, mar o casa real». Mas también eran sacerdotes Tirso o Calderón, y metidos en el teatro, si bien con una conducta que no tiene los peros lopianos, si es que tiene algunos. ¿Por qué se quemaba o se negaban modos de vida a simples laicos y se toleraba el escándalo a Lope? Aun en el soneto que copia Zamora Vicente —*No sabe qué es amor quien no te ama...*—, las perfecciones de Dios son sensuales, de humanidad femenina. Sólo en un loco, en un desbaratado se puede dar la conducta lopesca, insensata, turbia, mezclada. ¿No residirá el éxito y el perdón de Lope en que en él, genial, nos exculpamos los hombres del montón? ¿No será también el impulso irresistible de la fama lo que nos impide mirarle cara a cara? Lope es muy entretenido, muy vario, mas nada formador ni

ejemplar para vivir. Ahora bien, si abjuramos de unas normas morales y modificamos o suprimimos los Mandamientos, adelante con los faroles. Por una perversión del gusto tendemos a identificarnos más con el ladrón que con el guardia, con el burlador que con el burlado, con el crítico que con el autor, con los desmanes del fuerte. Nos atrae y nos ofusca la fuerza. Para ser un modesto oficial es menester pulcritud en el trabajo, porque el cliente exige. Para ejercer una profesión universitaria no se requiere más que un título, obtenido no siempre por talento, sí por dinero, el gran corruptor, el inmoralizador supremo en cuanto de medio se convierte en fin. Por último, para ser jerifalte político o capitán de bandoleros no es preciso ni título, ni saber leer y escribir, como prueba la Historia: la fortuna o la fuerza —incluso el crimen en gran escala, el que se sale del Código Penal— substituyen al mérito o a la virtud. *Ergo:* a medida que se asciende en la escala social la exigencia moral es menor. Ya es grave que algunas actuaciones del príncipe no se puedan justificar más que ante Dios, y da que pensar la irresponsabilidad ante la Historia y ante los contemporáneos. Esa es la realidad hasta hoy. Pues bien: yo —don Nadie, y conmigo millones y millones de hombres— digo que no. Y sé que no estoy solo, aunque esta soledad no probaría nada contra la verdad. Lope era un locoide, y de él recibimos lecciones y ante él nos prosternamos beatamente. Lo importante de él es lo que refleja, insensata y realmente, no lo que vive, ni, a veces, lo que crea, aturdido y desatinado, con más música que verdad, con más paja que grano.

Lope, a más de sus valores líricos con todos los reparos posibles en un estudio desde la sensibilidad moral, poética e histórica de hoy, es un arsenal inmenso de testimonios en su teatro. En ocasiones por reflejar el tiempo de modo fiel, precisamente por su inconsciencia: era una retina que reproduce, no una conciencia responsable que juzga o una sensibilidad ética anticipadora del futuro, o, cuando menos, venteadora de las corrientes de la Historia. En otros momentos porque enfoca y presenta el pasado con la mentalidad de un español de la casta triunfante imperial, aunque estuvo en el fracaso de la Invencible. He aquí un resumen del irrestañable comediógrafo, hecha por Zamora Vicente: «Lope es el *creador de un teatro nacional,* con todas las implicaciones que semejante denominación encierra, con sus grandezas y limitaciones. El máximo valor hoy de Lope, aun considerando los valores exquisitos de su lírica, es el haber proyectado la vida española, colectivamente, en una criatura de arte de proporciones y de aristas sin comparación en ningún otro pueblo moderno. Lope exaltó dramáticamente todas las tradiciones posibles, todas las

convicciones y supuestos del español de su tiempo, con una galanura y riqueza excepcionales».

El pobre y vapuleado Ruiz de Alarcón, tan gran comediógrafo como poco gallarda persona en el porte, dice del público de los Corrales, de los *mosqueteros,* «bestia fiera», al editar sus comedias. Alonso Zamora escribe, con más amplitud a este propósito: «Se trataba de una multitud que, sin lecturas amplias, sin conocimientos, si se quiere, exquisitos en ciencia o en literatura, tenía un horizonte mental de una enorme precisión, claridad y, sobre todo, cohesión. Todos ellos podrían diferenciarse y sentirse encontrados en opiniones sobre aspectos secundarios o circunstanciales; pero en los supuestos básicos necesarios sobre los que se asentaba el vivir de la gran máquina imperial española no les cabía a ninguno la menor duda, y todos reaccionaban por igual ante determinados hechos. Toda esa masa había recibido una educación férrea, idéntica, dentro de las normas de la ortodoxia católica y de la monarquía. Estaban acordes sobre el honor, la hidalguía, las conveniencias, la palabra empeñada, el amor. Para todos ellos la leyenda tradicional de la historia o de los sucedidos patrios era la voz de la más intocable verdad. Sabían y estaban convencidos del papel divino que desempeñaban en la política europea y en la conquista de América. En los labios de todos podía afluir para cada situación un verso de romance, viejo de siglos y de experiencia, en que apoyar, unánimes, sus decisiones. Era el pueblo, y no el populacho; el pueblo, unión del noble y del villano ante la circunstancia histórica, del seglar y del clérigo ante la preocupación por la otra vida. En una palabra: todos los supuestos sobre los que se va a asentar el teatro del madrileño Lope».

Cito tan ampliamente, porque no es normal en los historiadores literarios, atenidos exclusivamente a cánones de belleza, creyentes en que la literatura es «asignatura de adorno», tener semejante entendimiento. Esta labor de Zamora Vicente es también sociología literaria, tratado de los aspectos del vivir real de unos hombres reales, como es necesario hacer después de los trabajos de don Américo Castro. Don Américo nos ha enseñado, en principio, a ver la realidad, nos guste o no, que esa es otra cuestión, y muy importante. ¿Por qué no vemos lo que hay delante de los ojos? ¿Por qué lo interpretamos así o asá, de modo subjetivo, según el punto de vista, el estado social y mental? Precisamente a esta luz es más apasionante la historia literaria y adquiere toda su categoría de documento humano a más de manifestación artística específica. Cualquier actividad o decisión, del tipo que sea, manifesta al hombre en sociedad o se queda en marginalismo y capillita, en secreteo de grupo. Lope es un hombre viviendo en un

tiempo y en una sociedad, condicionantes y condicionados. De otro modo sería lo que se llama ente de ficción, un fantasma tristísimo, no un pelele, pero trágico, donde hay, como en todos los hombres, más que voluntad y consciencia.

A pesar de todos nuestros disentimientos, Lope si hizo llorar, también lloró profundas lágrimas. En *La Dorotea* escribió: «Tengo los ojos niños y portuguesa el alma; pero creed que quien no es tierno de corazón, bien puede ser poeta, pero no dulce». Por algo había dicho el maestro Dámaso Alonso, con mucho cariño: «el pródigo, el adúltero, ¡tenía un corazón tan grande!» No fue morboso, aunque resultó cruel por infantilismo, bárbaro por insconsciencia, como las fuerzas naturales con leyes prefijadas e inesquivables. Fue humano, sí, un terrón de pueblo en la solidaridad y en el arrepentimiento. Con su pueblo sufrió y gozó. España, que había empezado a desmoronarse en el Imperio, aún era monolítica por entonces: monárquica y católica, con el orgullo de América y el dominio europeo: se sabía pueblo elegido triunfador de moros y judíos. Marañón, en *Los tres Vélez*, llama *delirante* a la época del emperador. El mismo Zamora Vicente, al hablarnos de la aventura del Lope embarcado en la Invencible (1588), escribe: «Probablemente Lope fue arrastrado por la fiebre de heroísmo que llenó en aquella ocasión a la juventud española, fiebre que cuadraba muy bien con el impulsivo Lope, en quien el orgullo nacional alcanzaba formas de exaltado delirio». (Estos son hechos, y no vale desconocerlos, sea el juicio uno u otro.) Lope —siguiendo a Pero Grullo, no tan obvio como parece si se ven ontológicamente sus afirmaciones— fue como fue porque no pudo ser de otra manera: confuso vendaval sin programa ni previas posturas, españolísimo en el disparar sin apuntar. «Potro es gallardo, pero va sin freno», dijo bellamente el resentido Góngora, por debajo de su desprecio. Ahí está ya Lope, cerrado e inenmendable, llevándonos del amor a la repulsión, quizá porque nos vemos en él demasiado —aunque nos falte el genio— en lo humano, porque nos impera lo visceral y nos arrastra la inconstancia: descargas formidables sin constancia, regularidad ni puntería. (De ahí el triunfo de los mediocres, los que siguen y siguen, los repetidores, los que minutan el tiempo de escuchar, convertido en oro; los que industrializan y explotan lo que no han creado: recuérdense los grandes negocios de la penicilina y la sagrada pobreza de Fleming.) Ahí está Lope, y aquí adorado en nuestro corazón y rechazado por nuestra inteligencia, que tal vez vea menos que aquél, detenido por nuestra moral, que no quisiera ser fariseísmo palabrero y mala conducta. Ahí está Lope dando relumbres según el momento y la amargura o delicia del aire. Porque la fuerza de Lope es mara-

villosa, eterna, mas hay que salvarla en ejemplaridad. Repitamos finalmente: ¿Pudo ser de otra manera? ¿Podemos ser los demás de otra manera? Creemos que sí, o el hombre no es libre. Por esta radical fundacionalidad hay progreso, rectificación y enmienda. Por lo mismo hay futuro, aunque el pasado deba ser tomado como fue, que lo hecho, concluso, vuelto al polvo, es inenmendable. Con perspectiva de siglos, podemos aplicarle el diagnóstico de Dámaso Alonso: «nadie era un conflicto humano, una contradicción humana, como Lope».

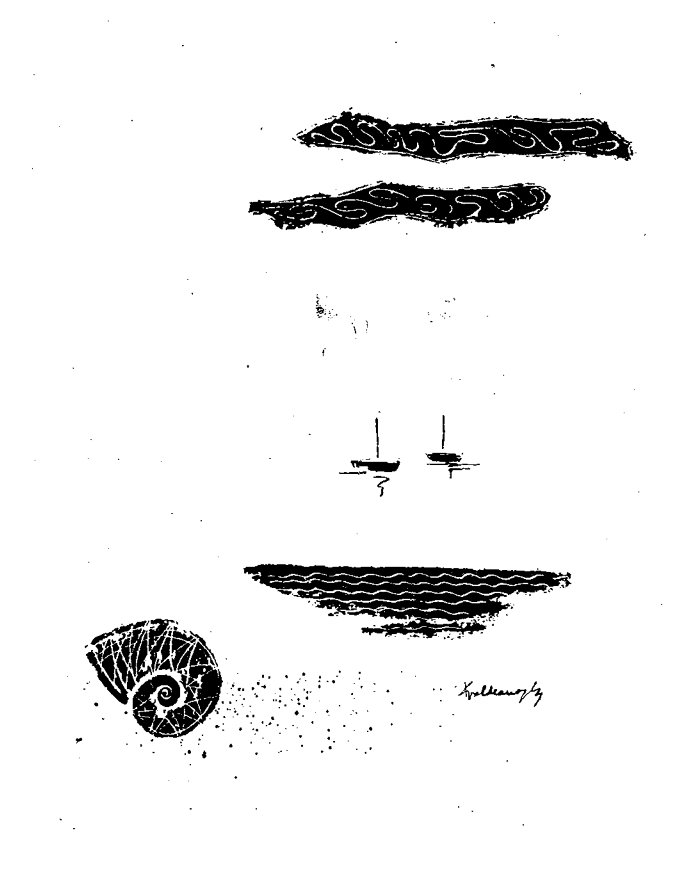
Nos hemos acercado a Lope de la mano de Zamora Vicente, para tantear en el pasado claridades futuras, porque el hoy es muy amargo y a veces flaquea la fe de las montañas. A pesar de nuestros graves reparos—más que a él a un tipo de español que sin su genio se queda en voluntarismo y testicularidad—, Lope resultó un hombre muy encontrado y sin sosiego, creador en la tempestad, de vivir muy amargo quizá, a pesar de sus triunfos. Levantó un teatro nacional, como se ha dicho y reiterado. En cuanto a sus amores, he aquí una valiosa confesión, citada por su biógrafo de ahora: «Ya estos delitos míos corren con mi nombre, gracias a mi fortuna, que no me han hallado otra pasión viciosa, fuera del natural amor». Las palabras son importantes. Lope ni de sacerdote renegó de sus hijos, ni siquiera los ocultó. ¿Por qué nos repugna, en este aspecto, sin embargo? Ha cambiado la moral, creo que para bien, en este campo de la animalidad. El hombre es más limpio a medida que avanza en el conocimiento. Pero si se puede afirmar esto, en general, del hombre de hoy, también hemos de reconocer su ferocidad partidista, su abuso del mando, su angustiado vivir, su apresuramiento estúpido, su pasar ajetreado y sin alegría, su falta de virilidad hasta en lo erótico—hay mucha inversión cobarde y podrida—, y en el diálogo con el Poder—mayúsculo—o con los grupos socioeconómicos de presión. El hombre, hoy, es poco independiente: libre en las conquistas doctrinales y bastante menos en la realidad de las sociedades, acobardadas y sin gallardía.

Rematemos esta incursión por la vida de Lope con unas nobilísimas palabras del insigne don Ramón Menéndez Pidal, vida admirable, limpia y trabajadora. Dice en su libro *De Cervantes y Lope de Vega*—cito por Zamora Vicente—: «cuando por esos delitos de amor parece que va a naufragar en erotismo fisiológico, lanza siempre feliz su nave... por altos mares de poesía; cuando nos parece arrastrado por el rebelde egoísmo del Don Juan, del hedonista, le vemos promover con igual efusión poética el paso del amor al cariño compasivo, en el tiempo en que la raptada Belisa o la adúltera Amarilis no le

ofrecían ya sino la calamitosa compañía de una tísica o de una demente. Yo quisiera que en la futura biografía de Lope, los versos a estas dos personas pesasen tanto o más (más años, más alma, más poesía) que las sacudidas contra los preceptos morales, en exceso famosas» *.

RAMÓN DE GARCIASOL.
Cristóbal Bordiú, 29
MADRID-3

* Sería ingenuo citar aquí estudios sobre el Fénix, aunque debemos destacar la todavía fundamental *Vida de Lope de Vega*, de RENNERT y CASTRO. Sobre el tema, véase en la bibliografía lopiana de José Simón Díaz y Juana de José Prades.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LAS DOS ESCUELAS ANDINAS DE ARTE COLONIAL

POR

JOSE TUDELA

La bellísima exposición de arte colonial quiteño que se ha celebrado en Madrid el pasado otoño, en los locales de la Sociedad de Amigos del Arte, ha sido un verdadero acontecimiento artístico, por la afluencia de público y por las conferencias, reseñas y comentarios a que dió lugar.

Vamos aquí a exponer ahora lo que nos sugirió tan interesante muestra de arte colonial, comenzando por su propia denominación.

En estos tiempos ha llegado a ser *tabú,* en política internacional, todo lo colonial y se buscan subterfugios denominativos para designar hechos patentes que han tenido y tienen su propia y adecuada denominación: hasta el punto de que no pueden ser sustituídos con exactitud por otros nombres.

Esto acontece por el simple hecho de confundirse de modo más o menos consciente la colonización de población y transculturación con la colonización de explotación.

España salta de la protohistoria a la historia gracias a la profunda colonización romana, y América se incorpora a la cultura europea por las colonizaciones de españoles y portugueses, primero, y luego por las de ingleses y franceses en la América septentrional.

La colonización española fué, desde luego, la más rápida, la más extensa y la de mayor intensidad de todas ellas, y precisamente el arte colonial es la muestra más representativa de la intensidad de esta colonización, pues ella supone tres previas aculturaciones: la idiomática, la religiosa y la estrictamente artística.

Lo primero que los conquistadores tuvieron que hacer con la población indígena fué entenderse con ella; y como lo que más interesaba a los misioneros que acompañaban a los conquistadores era la evangelización de los indios, se apresuraron a aprender las lenguas indígenas, haciendo para este fin gramáticas, vocabularios, confesonarios y sermonarios, que fueron los primeros impresos que se hicieron en América y que constituyen una valiosísima aportación a la ciencia lingüística universal.

La aculturación religiosa vino después; pues si para el simple amerindio bastaban las más esenciales enseñanzas de la nueva religión con el fin de lograr su conversión, más o menos perfecta, el artista indio o mestizo necesitaba estar iniciado en los misterios de la religión, en los distintos episodios de la vida de Jesús y de la Virgen, en la simbología y en la liturgia; en las alegorías del Apocalipsis y en la hagiografía santoral, ya que las vidas de muchos santos las representaron los artistas coloniales en profusas series de ocho, diez, doce y hasta veinte cuadros... y, por fin, tuvieron una aculturación artística no de *temas* y *estilos,* tan diferentes de los usados en el arte de las altas culturas prehispánicas, sino en la técnica artística: escultórica y pictórica.

Los amerindios, aun los más adelantados, apenas hicieron escultura en madera, porque al desconocer el hierro y el acero no pudieron tener gubias, instrumento esencial para esculpir la madera, ni pudieron suplir esta carencia con escoplos de pedernal, como lo hicieron, con gran resultado, en los trabajos escultóricos hechos en piedra. Por esto, aparte de la dificultad de su conservación, no se conocen esculturas prehispánicas en madera. Tan sólo los dinteles mayas del Museo de Basilea, tallados con escoplos de pedernal en relieves planos y algún *ahuehuete* o *teponaztle* azteca.

Aunque en la pintura de códices y en la de murales hicieron maravillas los artistas precortesianos, de poco sirvió esta sabiduría técnica a los pintores indígenas coloniales, que tuvieron también que aprender las nuevas técnicas pictóricas europeas aportadas por los maestros religiosos y laicos; pintura mural también, pero diferente; pintura en tablas y lienzos; pintura al huevo y al óleo o al temple, con otras normas de encaje, de agrupación y de perspectiva, con otros colores, etc.

A pesar de la gran sabiduría artística de los artistas precortesianos y de la belleza y profusión de sus monumentos—pues los del otro gran foco cultural, el peruano, apenas si practicaron la pintura y la escultura en piedra—, casi si se notan en el arte colonial vestigios de esta tradición indígena; tan sólo en la decoración arquitectónica de algunos, no muchos, monumentos y en el arte industrial y en el popular; pero fueron, sin duda, ventajosos para el desarrollo del nuevo arte, la habilidad manual, el sentido estético y la paciencia del artista indio, sin cuya colaboración no hubiera tenido el arte colonial el desarrollo que tuvo.

Cada uno de los aspectos de la conquista y de la colonización tuvo sus propias bases de expansión que, con frecuencia, no coincidieron unas con otras.

Los focos de difusión del arte colonial en la América española fueron cuatro: la ciudad de Méjico, Santa Fe de Bogotá, Quito y el Cuzco.

En este trabajo sólo nos ocuparemos de estos dos últimos.

Quito y el Cuzco son los más bellos viejos conjuntos urbanos de Sudamérica; cantado el primero, en prosa lírica, por Ernesto La Orden en su bello libro *Elogio de Quito,* y el segundo, en alta poesía, por Pablo Neruda, en algunas estrofas de su canto a «Machu-Pichu».

Las dos ciudades están colgadas, como nidos de cóndor, a más de 3.000 metros de altitud en dos repliegues de los Andes.

Quito con sus iglesias, sus conventos, sus cúpulas y sus torres... sin vestigios indígenas, por haber sido allí efímera la dominación incaica y estar en un extremo de aquel imperio —el Tahuantinsuyo—, y el Cuzco, capital de éste, con análogos monumentos coloniales y además con imponentes restos de fortificaciones, templos y palacios de la cultura incaica.

Las dos ciudades fueron cuna de dos escuelas distintas de arte colonial, con sus semejanzas y sus diferencias, a veces difíciles de discriminar; pero, a título de vulgarización, hay que intentar señalar sus más acusadas características.

En la escuela quiteña predomina, desde luego, la escultura, no sólo por la profusión de la obra hecha y la duración de su cultivo, sino por la perfección técnica, escultórica y pictórica de las imágenes talladas y pintadas en los talleres quiteños.

En esta escultura se manifiesta, como en toda la escultura colonial, la influencia de las escuelas andaluzas —la sevillana y la granadina— con su sabiduría técnica y con sus detalles realistas tan españoles como lágrimas y ojos de cristal, cabello, pestañas y uñas.

Otra influencia extraña acusa además el marqués de Lozoya en algunas esculturas de esta escuela: su orientalismo; orientalismo aportado a América por los objetos artísticos —indochinos, chinos y japoneses— llevados casi todos los años por el «Galeón de Manila» al puerto de Acapulco y repartidos luego por los virreinatos españoles: como las caritas de plomo y de plata que, a modo de máscaras llevaban bien pintadas algunas imágenes, con lo cual se facilitaba la talla menos exigentes del resto del bulto escultórico; el estofado sobre plata, el laqueado sobre incrustaciones de concha... son muestra de este orientalismo.

A pesar de la enorme abundancia de imágenes de la Purísima Concepción que hay en la pintura española y de que parte de su simbología salga de la descripción que de la Virgen hace San Juan Evangelista en su Apocalipsis, es lo cierto que el arte español olvidó uno de los elementos más bellos de esta descripción: las alas, que, en

cambio, son fielmente representadas en la Virgen de Quito y repetidas en multitud de imágenes marianas quiteñas.

Dice San Juan en el capítulo XII de su famoso libro: «... y una gran señal apareció en el cielo: una mujer de sol y la luna debajo de los pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas... y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila para que de la presencia de la serpiente volase al desierto».

La representación de la Virgen con alas debió ser tan del gusto de los artistas y de los fieles quiteños que les ponen alas también a los santos, como al San Francisco que figuró en esta exposición.

Una de las características del arte colonial hispanoamericano es su medievalismo y su gusto por lo pintoresco. Este gusto les llevó a representar las imágenes aladas y a prodigar las representaciones de ángeles y arcángeles.

Las tallas quiteñas se difunden por todas las provincias españolas de América y llegan hasta las Islas Canarias y a la misma península.

La pintura quiteña, como toda la colonial, viene a ser derivación del manierismo sevillano, con análogas tendencias arcaicas medievales, menos acusadas que en la pintura cuzqueña; entre ellas la de dorar nimbos, coronas, adornos de trajes, etc. No cae como la pintura cuzqueña en popularismo, quizá por tener sus talleres menos demanda.

En el Museo de América de Madrid falta representación de la importante escultura quiteña; pero hay unos cuantos cuadros quiteños firmados y fechados.

El más notable es el cuadro llamado «Los Mulatos de las Esmeraldas», firmado por Sánchez Galque en 1589 y representa al mulato Francisco Arobe, que acaudilló la rebelión, que entonces hubo en la provincia de las Esmeraldas, y que sometido por el presidente de la audiencia de Quito, éste lo hizo retratar con sus dos hijos Pedro y Dámaso, como consta en la cartela del cuadro, ennoblecido los tres con sus ropajes de caballeros y con el *Don* correspondiente delante del nombre; cuyo cuadro fué enviado como testimonio de sumisión a Felipe III. Lo más notable de este cuadro es el mestizaje cultural que representan los tres mulatos, adornados con collares de dientes, bezotes, narigueras y pendientes de oro completamente indígenas y además la rica vestimenta de caballeros españoles; pero si es por esta mezcla de tipos raciales con adornos y vestidos de otras culturas, un cuadro típico de mestizaje cultural, no lo es, sin embargo, de mestizaje artístico, pues está pintado por un hábil pintor español dueño de la técnica pictórica europea del Renacimiento.

En el mismo Museo de América hay una colección de seis cuadros firmada por Vicente Albán en 1784, casi dos siglos después del cuadro de los mulatos, lo que revela la persistencia y la perfección de

esta escuela quiteña. Esta colección representa los «Trajes y frutos de Quito», y en cada cuadro hay una mujer o un hombre con sus trajes correspondientes a la época y, al lado de cada figura unos cuantos frutos, con sus nombres, de los que producen las distintas provincias de la audiencia de Quito, que como el virreinato de Perú tuvo sus tres regiones naturales distintas: costa, sierra y montaña (esta era la parte amazónica de estas provincias).

Uno de los aspectos que hay que acusar al tratar del arte colonial hispanoamericano es la participación en él de los artistas indios mestizos, lo que revela la intensidad y la rapidez con que se hizo la colonización española.

Como muestra de esta aculturación artística tan sólo citaremos dos parejas de artistas indios, cuyos nombres, como los de otros muchos artistas indios y nativos, han pasado a la historia del arte colonial. En la escuela de Quito dos escultores: Manuel Chili *Caspicara* y José Olmos *Pampite.*

Del primero figuró en esta exposición la famosa figura de Cristo desnudo resucitado, que a pesar de ser pequeña —47 cm. con peana—, parece por sus proporciones y su perfecto modelado, al verlo en fotografía, una escultura mucho mayor. Del segundo, de *Pampite,* no hubo en esta muestra ninguna otra.

Como un apéndice de esta Exposición de Arte Colonial quiteño figuraron en ella unas acuarelas de tipos populares de Pinto, pintor quiteño de fines del siglo XIX y que se corresponden con otras pinturas, generalmente acuarelas, de tipos y costumbres, que se pintan en Europa y en América desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX; género muy extendido en Europa y que tuvo en Hispanoamérica especial desarrollo.

Las más antiguas pinturas de tipos, trajes y costumbres de América seguramente son las del famoso álbum, que con otros dedicados a plantas y animales mandó hacer el obispo de Trujillo (Perú), don Baltasar Martínez Compañon, a fines del siglo XVIII, que se conservan en la Biblioteca del Palacio de Madrid.

En Quito hubo otro pintor de tipos y costumbres quiteñas a mediados del siglo XIX: Ramón Salas, de quien encontramos un álbum con ciento cincuenta acuarelas en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Bautizamos entonces este álbum con el nombre de «Album de Quito» y lo dimos a conocer en una conferencia en la Casa de la Cultura de Quito en la primavera de 1955 y luego en otra en Madrid, ya con proyecciones en color, *El Día de Quito,* en noviembre del mismo año, en el salón del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la calle del Duque de Medinaceli.

En Buenos Aires vimos un álbum de ciento cincuenta acuarelas quiteñas del mismo género en una tienda de antigüedades y en uno de los dos museos históricos de Montevideo vimos otras cuarenta acuarelas del mismo autor y de idéntica serie.

Como las acuarelas de Pinto están al margen de la Exposición de Arte Colonial Quiteño, aunque figuren en ella, también estos comentarios nuestros lo están en relación con los que hacemos a las dos escuelas andinas, que son objeto de este trabajo.

La escuela del Cuzco es preferentemente pictórica, y en ella se manifiestan dos modalidades: una erudita y otra popular: y como dice el historiador peruano del arte cuzqueño, don Felipe Cossío del Pomar, es la escuela más completa y perfecta de las coloniales de Sudamérica.

Por las guerras civiles y por la sublevación de los indios no hay paz en el Perú hasta fines del siglo XVI, y, por tanto, no florece el arte colonial hasta este tiempo, cincuenta años después de la llegada de Pizarro al Cuzco. Lo contrario de lo que sucedió en Quito, que, sin solución de continuidad, comienza la enseñanza del arte con frailes flamencos, como en Méjico, a raíz de la conquista y perdura la obra de los imagineros quiteños hasta fines del siglo XIX.

La pintura cuzqueña, más que ninguna otra de las coloniales, sufre una influencia directa del manierismo italiano, por tres artistas de esta nacionalidad que llegan al Perú —Bitti, Medoro y Alesio— y de la escuela sevillana, secuela, a su vez, del mismo manierismo romano, con dos pintores, hijos de pintores célebres españoles, uno de Murillo y otro de Sánchez Coello y un escultor sevillano también hijo del célebre maestro montañés; Carlos V había enviado lienzos e imágenes de España, y todo esto explica que la escuela cuzqueña sea la que logró más perfección en pintura de todas las coloniales y su escultura, esporádicamente, tiene también obras de gran perfección, lo que justifica la afirmación apuntada por Cossío del Pomar.

La modalidad erudita de la pintura cuzqueña, con ser como la quiteña también manierista, tiene sus características propias: su gusto por los grandes lienzos en los que se representan procesiones, desfiles, fiestas, bodas de rumbo...; su afición por los dorados de tradición medieval, a veces añadidos a pinturas que no los tenían, en joyas, ornamentos, nimbos, aureolas y en los mismos trajes con flores, estrellas o adornos sobrepuestos sin seguir el movimiento de los ropajes; el gusto de poner en los grandes cuadros otros pequeños suplementarios, presentando trozos parciales del desfile o procesión por otras calles o plazas que las del lienzo principal; el medievalismo de exagerar los detalles minuciosos de la vida privada o el de poner escritas, como en filacterias, las conservaciones de los personajes del



Arcángel con arcabuz. SIGLO XVIII.

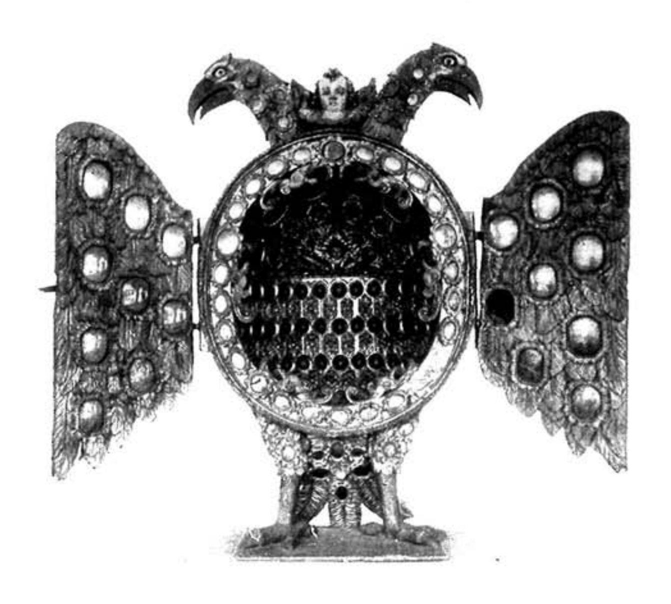








Arcángel San Miguel. SIGLO XVIII.







cuadro o la ingenuidad e infantilidad en la interpretación de escenas religiosas, lo que con los adornos acentúan su medievalismo; por lo cual puede decirse que esta pintura es de unos «primitivos» retrasados de los siglos XVII y XVIII.

Son muchos los ejemplos de esta variedad pintoresca, superrealista e ingenua que caracteriza a esta escuela. Citaremos algunos.

El sueño de la Virgen y de San José de la catedral del Cuzco, en cuyo cuadro aparecen los dos vestidos, reposando en un suntuoso lecho y encima de éste se representa el mismo sueño que están los dos soñando: llevando entre ellos andando a Jesús Niño. En este dormitorio se ven todos los utensilios corrientes en esta clase de habitaciones... La Virgen Niña vestida de indita hilando con la rueca y el huso al estilo indígena, como una linda cholita de cara blanca y traje indio... La representación de Santiago, no ya matando moros, sino matando indios rebeldes, seguramente los de la sublevación de Uanca Inca, con sus insignias incaicas... Los Reyes Magos de las tres razas que poblaban entonces aquel continente: blanco, indio y negro... La Trinidad con las tres divinas Personas iguales a la del Hijo (representación prohibida después por considerarse herética)... El Niño Jesús aprendiendo a andar con un andador ayudado de un ángel, niño también, o aprendiendo a aserrar ayudado igualmente por otro ángel niño... El arcángel San Miguel, que en lugar de llevar espada maneja un arcabuz para matar al demonio que tiene a sus pies.

Al ver en Lima, en la Paz y en Sucre, estas pintorescas representaciones de San Miguel arcabucero, que no habíamos visto nunca en España, creímos, como de las vírgenes aladas, que era una interpretación *sui generis* del arte colonial, pero según el erudito crítico e historiador de arte, Juan Antonio Gaya Nuño, hay en una iglesia de Ojacastro (Logroño) una representación de varios ángeles (acaso arcángeles) pintados en un muro, obra de fines del XV o principios del XVI, en la que cada uno es portador de su correspondiente arcabuz. Las armas de fuego de los arcángeles peruanos son más ligeras que los arcabuces; son más bien pingardas o *scopietas,* como se llamaron entonces a las que dieron lugar luego a las de caza.

Esta noticia de Gaya Nuño nos hace pensar si los arcángeles arcabuceros peruanos son hijos directos, *por difusión,* de los de Ojacastro o de otras pinturas análogas de la península, no conocidas; o si fueron pintados por ocurrencia espontánea de los artistas coloniales peruanos: es decir, por lo que en Etnología se llama *convergencia* o *paralelismo.*

La modalidad popular de la pintura cuzqueña se desarrolla sobre todo en el siglo XVIII, con talleres casi industrializados que producen al año miles de lienzos que se dispersan por todo Sudamérica. Estas

obras de inferior calidad acentúan su medievalismo, por su ingenuidad e infantilidad, por la ausencia de claro oscuro, la falta de composición de grupos y la carencia de perspectiva. Así como la escuela quiteña tiene un solo foco de difusión religiosa y artística —«un foco de espiritualidad», como llama Ernesto La Orden a Quito— en la cuzqueña se desarrolla además en otros focos provinciales como los de Lima, Arequipa, Quito y Charcas (la ciudad de los cuatro nombres) y como en Quito participan en esta labor artística indios y mestizos, que logran alcanzar puestos destacados en la historia del arte colonial. Por esto, de igual modo que sólo citamos entonces con sus nombres a los artistas indios, dos escultores, de la escuela quiteña, citamos aquí otros dos artistas indios, dos notables pintores de la cuzqueña: Diego *Quispe Tito* y Basilio de Santa Cruz *Pumacallao.*

Citamos solamente los nombres de estas dos parejas de artistas —una de Quito y otra del Cuzco— para mostrar la intensidad de la colonización artística de España en América, que en breve tiempo logró que una verdadera legión de artistas indios y mestizos y más tarde incluso de mulatos colaboraran con los artistas españoles y criollos con algunos flamencos e italianos para forjar esta espléndida faceta de la historia del arte español, no bien conocida aún en el mundo, como lo demuestra la sorpresa y el encanto que ha producido en Madrid y en las otras tres ciudades españolas en las que ha sido expuesta esta colección de arte colonial quiteño.

Han contribuído al conocimiento en general del arte colonial hispanoamericano tres investigadores españoles: don Diego Angulo Iñiguez, fundador de la Escuela de Historiadores de Arte Colonial, el marqués de Lozoya y don Enrique Marco Corta, y el estudio y conocimiento de la escuela quiteña, don Gabriel Navarro, recientemente fallecido, y el padre fray José María Vargas, dominico y de la escuela cuzqueña Cossío del Pomar, el infatigable matrimonio de Mesa Gisbert de la Paz y el padre Vargas Ugarte, S. J., de Lima.

Visto el éxito obtenido por esta exposición, surge la necesidad de hacer conocer también en España otra análoga muestra de la Escuela de Arte Colonial cuzqueño y aun de las otras dos escuelas fraternas: la mejicana y la santafecina.

Estas exposiciones plantean un importante problema cultural.

España ha levantado en un lugar preferente de la Ciudad Universitaria un gran palacio para Museo de América, para mostrar, valorar y estudiar las culturas americanas: en la sección primera las indígenas, sobre todo las altas culturas prehispánicas de Méjico y Centroamérica y las del antiguo Perú; y en las demás objeto principal de este museo presentar, en forma atractiva y docente, la «Obra de España en América», desde los descubrimientos y conquistas hasta

la independencia; y aun hasta los tiempos actuales, en los aspectos artísticos en los que se revele una tradición hispánica.

Hoy ya es una espléndida realidad este museo, en el magnífico palacio que lo alberga y en el que se exponen en atractiva y cuidada instalación los fondos museísticos que actualmente tiene este museo, bien escasos por cierto. En arte colonial, que es la más bella y espectacular de las manifestaciones culturales de la «Obra de España en América» es sumamente pobre.

Contrasta esta pobreza con la riqueza y abundancia de fondos de este arte, que albergan catedrales, iglesias, conventos, museos y colecciones particulares de las cuatro escuelas que hemos citado; por lo cual es necesario iniciar toda una política de intercambio, ofreciendo España en compensación de las obras de arte colonial que reciba lotes de libros raros, antiguos, duplicados de sus bibliotecas, preciosas joyas bibliográficas tan escasas en aquellos centros; copias y reproducciones de antiguos mapas de cada uno de los virreinatos, provincias o ciudades ultramarinas; objetos duplicados de arte de las antiguas decorativas españolas que sirvieron de modelo para forzar el arte decorativo colonial; lienzos o tallas de buena escuela que abundan en iglesias y museos españoles para mostrar la raigambre hispánica de su arte colonial.

Es, desde luego, una empresa ardua que hay que realizar, sin demora, con unidad de esfuerzos, venciendo las tradicionales resistencias de los «compartimentos estancos» de los que habló Ortega y Gasset en su *España invertebrada*. Todo realizado con una hábil política de *do ut des*, ya que el Estado por distintos medios tiene recursos para compensar sin sacrificio a las entidades públicas o particulares que colaboren en esta empresa; pues este Museo de América debe ser como un gran monumento levantado a la gesta más importante de la Historia de España y aun de la Historia Universal; en el que quede constancia museística, docente, de la obra de los pueblos hispánicos; por esto deben colaborar con España en esta gran empresa todos los países hispanoamericanos.

José Tudela
Diego de León, 51
Madrid-6

EVOCACION Y CONVOCACION DE LA PRESENCIA: TOLEDO

POR

JUAN L. RUIZ DE GALARRETA

«y máteme tu vista y hermosura
mira que la dolencia de amor no se cura
sino con la presencia y la figura,»

SAN JUAN DE LA CRUZ

I

Le he quitado a Toledo el fantasma de un día. Le he arrebatado a su genuino fuero mi propia genitura. Digo que he vivido un día esencial en esta ciudad castellana que tiene otro nivel de tiempo y un signo ocultador de su presencia más allá del recinto en que pervive. No es casa del ángel ni del demonio. Menos recoba de «encantamientos» pasados, magia de recreo y pasmo del visitante aprensivo. Este empeño turístico de predicadores y aprovechados corifeos, no la ocultan. Es a lo más connivencia de simulaciones entre lo que se desea y lo que se recibe. No se dude: Toledo tiene su cautela, su resguardo. No procede su gracia como trueque a la vista, destituyéndonos con el hechizo de su heredad presente, como nuestras ciudades americanas, caóticas y desmesuradas, que hacen con su muestrario señorío y posesión, y viven sojuzgando el futuro para preterirlo. Este parvo asombro acrece el mito de una actualidad tan efectiva como banal: no mide la perdurabilidad, sino la mutación. Mas el hombre no es vista ni figura de tiempo —siempre que se disponga a lo carismático—, sino éste sosiego de aquél. No puede jamás sustituir su intimidad por la diversidad. No hay criatura para ojos rebañegos como no hay salario para un tiempo que instituye y asienta. Tampoco hay vigilia que se salve o se condene en un día, mas hay una vigilia para todos. Pues ¿cómo podría ser de otra manera?

Toledo, «imperial y coronada», ahínca, desvela en tierra extraña, peregrina —de vista oscura, huyente, inmaterial— que se concierta sin meditaciones, en un suplicar callado, hondo, irrenunciable. Se fortalece sin renuevos como la firmeza inmemorial de sus piedras. Palmo a palmo se desposee sin sustituirse. Le basta para darse franqueza de manos y de ojos. Principia donde otros concluyen. No se enfatiza, ni se desmanda. Tampoco está detenida. Ni siquiera demorada. *Hortus con-*

clusus, plenitud de entera confianza, es presencia. No más. No sé si está allí, donde la he visto, con pertenencia de solar manifiesto; pero sí que se halla en acucie de éxtasis, ensimismada, animosa de entrega, abriéndose a no se sabe qué peregrinas iluminaciones. También, no es menos cierto, que la vemos resumirse durante el día en las asechanzas de lo cotidiano y, como todas, lleva su pan a la boca convencida que aun esto no le pertenece; que es, cuanto más, hogaza consumida donde recalan las angustias de la carne.

Por eso, Toledo no lleva días de holgorio. No se regala en su ser: Muestra sin orgullo, intactos, los treinta denarios de la conculcación. Su originalidad consiste en no tener incremento. Es depositaria de sí, pero no tenencia de Dios. Dio su salario de tiempo a los romanos, a los visigodos, a los árabes, a judíos y cristianos... y seguirá dándolo a todos aquellos que crean que la tierra y el hombre tienen avenencia a custodias o bienes advenedizos. Para ellos, y sólo para ellos, la ciudad —¿cómo podría llamársela de otra manera?—, la ciudad se ofrece como prenda del pasado. Así se la constituye por sus episodios, por su haber, por sus hechos memorables, por sus muertos... ¿Qué más? Y es esta caricatura el pan de cada día, lo que aflige y alimenta a los hombres, su triste caridad, su demanda de inconcebible cielo, su pecadora disposición de trueque. Malhabida presea que envanece y malogra a una retaguardia ociosa. *¡Cave dolum!* Toledo no nos da posesión. No cura con vistas de razones, ni fingida dolencia. Menos con nobiliaria asunción. Y aunque la hayan congraciado de «imperial y coronada», no tiene escudo ni bandera. Acaso su más apropiado estandarte fuera la noche, el silencio, la soledad, un mismo lenguaje sin sonido aparente. Pero ninguna de ellas, o todas tres, tiene vista o figura en el hombre que deja sin escala la vida, aunque nos cuente su historia, su filosofía, su religión. Sin embargo, ¿quién podría negar que la noche en Toledo tiene techo y albergue?

II

La ruta de Madrid a Toledo es un cendal neblinoso que poetiza misérrimos poblachos, apenas entrevistos tras el velo amarillo de árboles otoñados que se desplazan como contrariando nuestro andar. Hace rato que estamos ascendiendo, y la mañana ceñida a la luminosidad perla desvela, ahora, en plenitud la vigencia del paisaje castellano, como si antes no hubiera querido manifestarlo a la vista de los sucios extramuros madrileños. Esta castellanía de olivo y sementera, de solares bien dispuestos, pulcros de presencia, sin aderezo, muestra su hidalguía honesta, entornando, con sencillez acogedora, casas encaladas que se agru-

pan tendidas como albos nidales de palomas, que irrumpen en la memoria con nostalgia y regusto del Cantar de los Cantares. Corre también, sin aspereza, el horizonte mitigado de suaves colinas blandas, femeninas, hasta donde llegan en rígida traza el alíneo de las viñas tempranas.

Decía que íbamos subiendo, y en un recodo imprevisto, Toledo se descubre —peñón enhiesto en vivos perfiles de escarpada serranía—, adelantando la curva de una frente grávida, serena. Porque la ciudadela recuerda una cabeza con el rostro abierto más hacia el cielo que a la tierra, y la nuca custodiada por el giro plateado del Tajo. Su mirada avizora el llano, extenso de trigales y huertos de la vega castellana, y, de otra parte, a la meseta de peñascos y terraplenes, poblada de olivares y fincas de los cigarrales. El río separa esta diversidad de paisaje aislando el reducto ciudadano acaso de una vecindad enervante o desamparada. El Tajo semeja una diadema ceñida a aquella frente que sujeta a la sienes por los puentes de San Martín y Alcántara.

Vista desde la ermita de la Virgen del Valle, en el camino de la ribera opuesta, o por el frente con la perspectiva de la puerta de Bisagra, Toledo, urgida de antiguos ardores bélicos, se levanta recia, acorazada, mostrando, por encima de sus murallas, como perfiles oscuros de lanzas de pendones y estandartes, de alabardas: transfiguraciones en el cielo gris de cúpulas, almenas, torres, arcos peraltados, que adelantan el fuero y genitura de una casta dominadora.

Mas no todo es dureza y reciedumbre. El humo vacilante que sube de las rancias casonas entibia la jornada como oculto corazón; y el día principia por la bendición del pan. Pan trajinero, sobado con manos ahechadoras de tiempo que apartan el grano de lo advenedizo. La piedra misma se puebla de ternura: al pie de las torres, en los vetustos jardines interiores, a la vera de las ermitas y capillas, bajo puentes y pasadizos, dase prisa el agua con cantar brioso y riente, ligera de espumas en el sobresalto de las pedriscas. También, fuera y dentro de las barbacanas, marginando senderos, se desliza, achaparrada y sutil, la zarzamora. Más arriba, perfil de piedra y cielo, el alto horizonte se desgarra en las cimas filosas y desnudas donde se atascan nubes que sueltan blancos mechones huyentes, sorbidos por la corredera ventosa de la garganta. Tal vez no falte a esta visión tranquila un ceño atormentado: el desgarrón de nubes tempestuosas reventando como oscuros jabalíes en la presa de la angostura, mientras el agua crecida atruena con bronca paridera de torrentes y despeñaderos.

La ciudad. muestra ahora, en este día, un atardecer sin arrestos y un sol remansado, que filtra por discretas endijas, evanescentes, alar-

gadas. Tràs la cobertura grisácea del cielo. Entonces la mirada se recoge en la prieta y desplegada techumbre donde el toledano ha vivido por siglos, sin asomo de vanidades que no sean otras que esta socorrida gracia que ilumina el vario desnivel de los rojos tejados, penetrando en las buhardillas del alero donde se aquieta, finalmente, en dorada palidez de tarde serrana. Cuando declina esta grata palpitación de recreo tardío y luminero; se levanta desde no se sabe dónde el tañido lento, acordado, con pausa de melancólico tiempo, de campanas monjiles; porque conventuales son aquí más las mujeres que los hombres. Hay conventos de adoratrices, de agustinas, benitas recoletas, bernardas de San Clemente, capuchinas, carmelitas de la caridad, carmelitas descalzas, clarisas de Santa Isabel, comendadoras de Santiago, concepcionistas, dominicas, franciscanas de San Antonio y Santa Clara, hijas de María Inmaculada, jerónimas de San Pablo, siervas de María... y otras, muchas otras que defienden un señorío trascendente. Pero hay quienes han hecho lo mismo, con parejo denuedo, en defensa del fuero humano, como doña María Pacheco, viuda de don Juan Padilla, cuando la revuelta de los comuneros castellanos contra el absolutismo de Carlos V.

Desde lo más empinado, la ciudad va perfilando sus callejas interiores. Allí se entrecruzan pueblerinas correderas, dobladas, sinuosas, que libran el cansino andar de mulas prudentes, maliciosas; de borricos panzones, apacibles, de rostro sapiente, que tiran, sin apremio, de carruajes desvencijados, y con ellos campesinos, arrieros, pastores de caras serias y arrugadas como higos pansíos, añorando tal vez otras suertes. Por afuera, en los cigarrales, donde se resume la tarde, sobre los oscurecidos peñascos asoma la capra esquiva, y entre los paños verdegueantes de pasturas reposan y mordisquean borregos. En el fondo permanecen en reposada guardia una traza de pinares, álamos y cipreses, y de tanto en tanto, irrumpe el firme y profuso laurel. Menudean en las huertas nogales, y jazmines en los calmos recintos aledaños a las chozas; mas en lo redondo todo es dominio y servidumbre del olivo que lleva su señorío hasta las márgenes de la cuesta donde corre el torrente del Tajo de barranquera encañonada.

Esta es la visión material de Toledo, la que recogiera en el lienzo el Greco, y que hoy se exhibe en su solar nativo.

III

Pero la ciudad tiene otra presencia más convincente, más segura, más constante, menos accesible; y es cuando desde su intimidad nos entregamos a ella. Así creo haberla visto, asomándome, disponién-

dome en este embozo de cautela y soledad humana, que comienza a franquearse desde el resuello del Zocodover y desde la plazuela de San Juan de Reyes. Entonces, morigerado de luces tempranas, inmaduras, se nos viene encima el inmenso fantasma de Toledo. Nos quita el afán. Nos subyuga. Nuestra disponibilidad se ahoga, se apaga, se destruye, porque todo es misterioso y recoleto, pero también ávido. La existencia es acaso una dispensa milagrosa, una concesión de vida tan innecesaria como paradójica cuando se ha perdido esa hegemonía que es la sujeción del ánimo, que siente y orienta. El andar rehuye la proximidad por la lejanía. ¿Dónde comienza este mundo? ¿Este rebaño de callejuelas góticas, de plazas y correderas insospechadas, de almenas y torres, que agrupan sombras y recrean perfiles? ¿Quién retiene esos fantasmas innumerables, estas inquietudes heroicas de aire hechizado, este burladero nocturno de la vida, esta predicación sin regreso, esta perdurable inquietud caballeresca sin retaguardia prevenida, este ensoñado preguntarse en el eco tardío, en la transitoriedad de las figuras que repiten la misma jornada desde no se sabe cuándo? Sólo nos queda el arranque, este de Toledo, y también el nuestro, el mío que le conjura. Este ímpetu definitivo e intemporal, esta doble vertiente caudalosa y esquiva, impersonal o soñadora, que habita o frecuenta en la intangible presencia de las cosas, en su oculta y revestida hermosura. Pues ¿no hallará el hombre frente al hombre esa sombra trascendente con la que se recubre y proyecta su figura significada? Este es el rastro que deja en la piedra vetusta la sombra de Toledo, que arde y corusca en el corazón de la criatura, como una esencia primaria (1).

Toledo no tiene otro resguardo que lo humano, sin plegarias, sin requisitorias, sin supuestos. No necesita lápidas ni memoraciones. La absoluta iniquidad consistiría incluso en añadirle esto, y, no obstante, he ido yo tras de mí mismo con queja pregonera de fantasma desposeído y sin sosiego, y he puesto en su silencio mi camino. Cabe preguntarse en la mayor desesperanza más que en la pregunta en el ansia que la fustiga, aunque los fantasmas de la ciudad acaso no la escuchen, ni menos el oratorio, el confesonario, el púlpito, cuando la convocan sin pasión. Si aquel camino se expresa —ya se presienta o se adivine en su arranque— habrá, pues, un sentido que le custodia aun-

(1) El uso o significado que doy a la palabra criatura es ajena totalmente a su consideración angélica en el ámbito religioso. Tampoco se refiere a una etapa primaria del hombre. En ningún caso se mienta con ella una estimación ética, de inocencia y pureza. Es una «apercepción» mística que irrumpe en la fenomenología de lo cotidiano descubriendo una nueva visión. Se evidencia así, frente a la disponibilidad para lo profano, otra, que no evoca, sino que convoca la presencia. La «parusía» es posible por la disponibilidad de lo criatural, a lo que aludo con el término criatura.

que no se consigne. Así, sin proponérselo, el silencio reclama lo otro, lo que está más allá, sin cuantía de ser, empero siendo; es lo que Toledo promueve desde la piedra pungente, desde la soledad confortativa de su sombra. No es fácil hallarlo con engaño a la vista —cebada en lo manifiesto y notorio— alentado por hombre que sojuzga según el sofisma de una radical razón, o que, por otra parte, se desbarata en lo profano. Ello sólo es posible como criatura de asombro. Aquél está sujeto a una rígida tradición dialéctica que, al sustituir la desmesura del hombre —la *hybris* griega—, le priva de una confianza sobrenatural que le abre al milagro de una teofanía. El otro no alcanza a desasirse del fugaz destello con que adhiere a lo consuetudinario. Ambos concluyen en la reposición mítica del hombre dominador.

Sólo la disponibilidad en grado eminente de lo «criatural» del hombre puede proyectarlo hacia la genuina novedad, hacia esa «luz no usada» de que nos habla Luis de León, cuando redescubre ese «otro modo», ya antiguamente presentido, si no vivido en el segundo cielo a que se refiere el Apocalipsis de San Juan. Es aquí precisamente donde debe hallarse ese sentido preternatural o que vive y suscita Toledo. No se crea, por ello, que la ciudad sea piedra de toque, o un sésamo ábrete, de llevaderas aguas de lustración. Aquí —como en cualquier otra parte— no basta un nombre, una palabra, una plegaria, un decir que consuma y que consagre. La invocación no convoca, si acaso nos dispone. Ya lo hemos dicho: el camino tiene nuestro deseo, pero no nuestra consigna. Se trata, pues, del más duro ascetismo, de un giro total de inversión que nos permite ver más allá de lo cotidiano. De no ser así, con estas palabras no habría hecho otra cosa que agregar mi propio fantasma al de Toledo, y ¿para qué? La esperanza se sustenta con fantasía, y, como en nuestro caso, un mínimo de ella hace fundamento, como un concepto elemental lo hace a la razón.

Toledo no repite caminos. La palabra con que cada cual la convoca es un sentir conjugado. Vale para cada criatura. No tiene, pues, salario de tiempo. Sólo figuras consumadas. Su eco despierta la inmensa timidez de nuestro paso en sus criptas silenciosas, profundas, solitarias, y nos preguntan —o tal vez nos demandan— ese olvidado carisma que antecede a todo ejercicio de vida y pide: presencia y luz. Por eso, la ciudad no es ocasional mensajería de lo divino. No tiene —en este sentido— portales de comunicación ni templetes de trueque. Su askesis es conjugación de noche aquietada, sin renuncias de partes. No es la tétrica del hombre. No espanta con los que fueron. No se inclina ante la fácil ofrenda del peregrino que tienta su ciego día. Proyecta, sí, el ejercicio de un poder de vida de alto vuelo,

por el carisma esencial de su presencia —acuciadora, alucinante en lo misterioso—, por lo que oculta de revelaciones bajo la techumbre de siglos, en su empresa de noche segura, enhiesta, aballestada, firme en la estribera de plata que el Tajo le rinde como tributo de consagración.

Toledo es el término de muchas criaturas sin apeadero temporal. Como ellas se ha deshabitado por ser. Ha transferido el orden de su caballería y ha ocultado aquella hueste quién sabe para qué. Pero no neguemos las cosas por simular lo nuestro, ni queramos hacer aves de paraíso con trasnochadas fantasías. Tampoco demos por hecho la posible anuencia de la divinidad. En Toledo el pintor cretense alcanzó el milagro de la transfiguración en angélicas figuras, y Cervantes entendió la engañosa apariencia tras su *Ilustre fregona* y *La Gitanilla.*

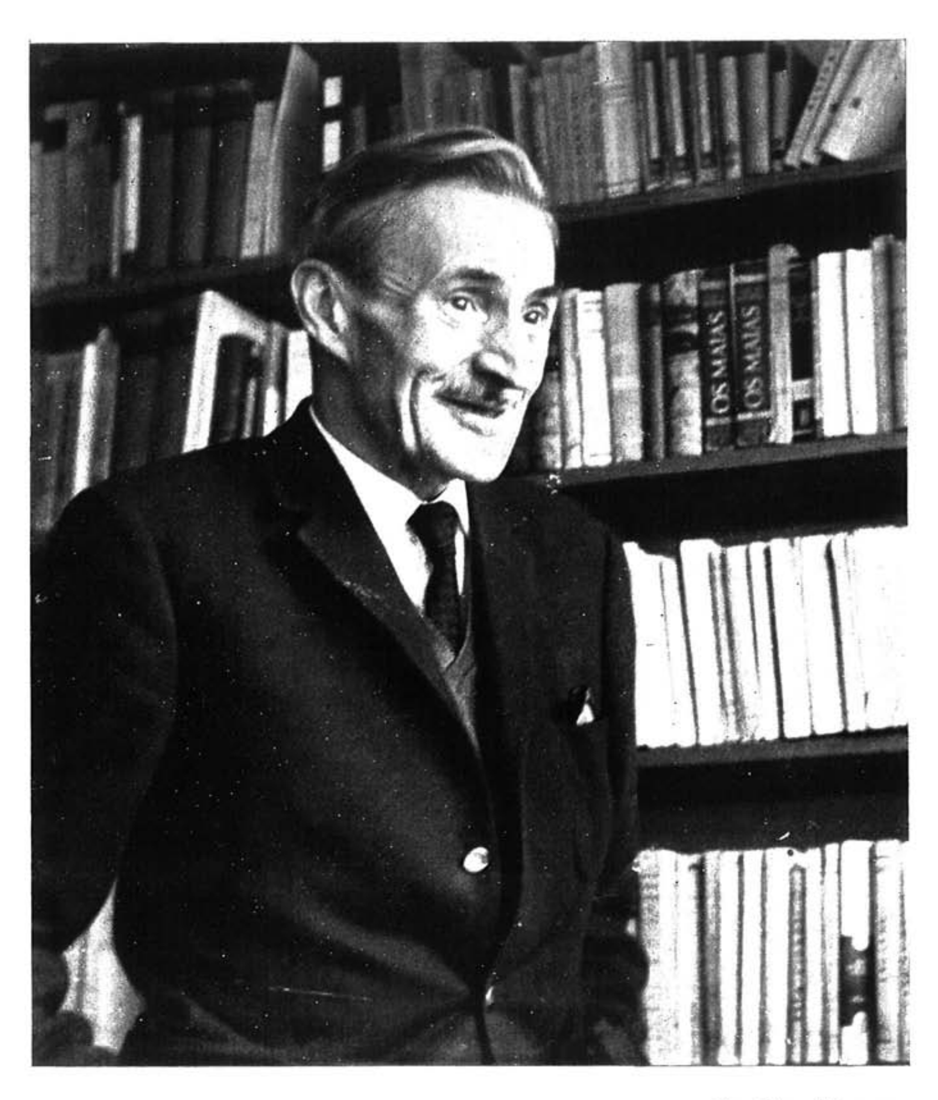
Toledo tiene su fantasma, su gran fantasma, como cada hombre el suyo. Un fantasma que no dimana de la muerte ni de la vida circunstanciada. Un fantasma de noche subida que quien le asista como ediatura jamás le quitará del corazón. Esta es su gloria, su permanencia, acaso su mensaje que nos oculta su engañosa vista. Frente a ella, como frente a un milagro, una genuina circunspección nos obliga a hacer fe, más que en las cosas, en su costanilla de sombra; con este singular decoro de seres desarraigados de un fuero que, aunque concedido, lo desestimamos como principio de una empresa sublime. Desde aquí es posible el comparecer, y lo demás, otros bienes y valoraciones, es lo dado por añadidura; agua que se lleva el Tajo, con la variable fortuna de los hombres *.

JUAN L. RUIZ DE GALARRETA
Calle 56, n.º 794
LA PLATA (ARGENTINA)

* La segunda parte de este artículo, con el título «Escala en la intimidad», aparecerá próximamente.



NOTAS Y COMENTARIOS



Dr. Nils Hedberg.

Sección de Notas

NILS HEDBERG

El 24 de noviembre último falleció Nils Hedberg, Director del Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo, en Suecia. Su nombre perdurará unido a esta obra magnífica, fin esencial de su vida. Su espíritu, su actividad incansable y sus mejores años estuvieron dedicados a dar a la institución por él fundada el ritmo sostenido y creciente que en la actualidad posee y ese estilo inconfundible impreso por su inteligencia clara y vigorosa.

Agregado de prensa sueco en la ciudad de México, en Buenos Aires y en Santiago de Chile y en otras diversas capitales americanas durante los intranquilos días de la segunda guerra mundial, frecuentes viajes a Madrid y a Lisboa, otorgaron a Nils Hedberg un conocimiento vivo y constantemente renovado de los pueblos hispánicos. Su cordial afecto por toda esta extensa familia de pueblos se demostró en hechos permanentes, palpables y concretos. En 1964, un año antes de su muerte, había tenido la alta satisfacción de celebrar el XXV aniversario del Instituto Ibero-Americano, y en tal oportunidad la Universidad de Gotemburgo, como un público reconocimiento a su dilatada labor en pro del incremento de las relaciones culturales entre Suecia y el mundo hispánico, le concedió el grado de doctor honoris causa. Los Gobiernos de España, Chile, Argentina y Perú lo habían también distinguido, rindiéndole así el justo homenaje de gratitud por una tarea que lo había colocado al servicio de los países ibéricos de éste y del otro lado del mar.

Nils Hedberg ha muerto. El Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo no dejará de lamentar su falta. Con sus excepcionales calidades humanas, con su franqueza y su

simpatía, supo Nils Hedberg, sin embargo, despertar el interés y la comprensión por lo que ha sido la más completa creación de su vida: el Instituto Ibero-Americano. De esta manera fue rodeándose de colaboradores que ahora valoran profundamente lo ya realizado y que se empeñarán para que éste, por ningún motivo, vaya a caer en el vacío. Seguirá alentando en ellos el alma de su fundador.

El Instituto Ibero-Americano, trabajando como siempre, con sus miles de libros, sus estudiantes de español leyendo en su biblioteca, sus conferencias, todo como siempre. Será esto el mejor homenaje a su memoria.—JAIME PERALTA.

PAULINO GARAGORRI, UN ENSAYISTA DE NUESTRO TIEMPO

Pocas tareas hay hoy tan necesarias y a un tiempo erizadas de dificultades en el mundo intelectual español como la de clarificar sus tendencias, precisar sus diversas orientaciones y alzar un plano topográfico adecuado que nos oriente acerca de sus cimas y de sus depresiones. Empresa semejante no podrá ser abordada sin disponer de antemano de bosquejos o apuntes, tomados del natural, que nos ofrezcan el perfil de los personajes y cuestiones que hoy integran nuestra circunstancia cultural inmediata. Y a trazar una silueta se encamina cuanto sigue.

Paulino Garagorri es uno de nuestros ensayistas actuales. Tal expresión parecerá tópica y demasiado vaporosa, si no tenemos el cuidado de escribirla o leerla con seriedad; pero ahora queremos que ella represente significaciones muy determinadas. La obra de Garagorri es *actual* en diversos sentidos, que vamos a considerar en seguida, y se inscribe adecuadamente dentro del género literario del ensayo, también de varios modos que procuraremos esclarecer. Veremos si al ilustrar su figura podemos arrojar, a la vez, alguna iluminación sobre la situación del ensayo actual en nuestro país.

En primer término, hablemos de su actualidad.

La obra de Garagorri no es vasta de proporciones y, temporalmente, es muy reciente. La ha reunido en cuatro volúmenes hasta la fecha:

Ortega, una reforma de la filosofía, aparecido en 1958; *La paradoja del filósofo,* en el año siguiente; en 1965, *Del pasado al porvenir* y *Relecciones y disputaciones orteguianas* (1). Su autor se nos dibuja con más nitidez al añadir estos datos: es el secretario de la renacida *Revista de Occidente,* tiene a su cargo una cátedra de Filosofía en la Universidad de Madrid, y, discípulo directo de Ortega, es uno de los compiladores de los escritos inéditos de Ortega que van apareciendo en la actualidad en sus obras póstumas. Aceptamos el esquema hipotético de generaciones que en su día estableciera Julián Marías, y encontramos a Garagorri en el centro mismo de la generación de 1916, año en que él nació en San Sebastián. ¿Qué significa todo esto?

«El albur de mi nacimiento me permitió llegar a entrever, a mis veinte años, el bisel donde vino a estrellarse una época y a comenzar, con pasos inciertos, la que le sigue» (2). El fin de una época y el comienzo de otra nueva, esto es lo que ha representado, en muchos sentidos y muy graves para la vida española, la guerra civil. En ella hemos de ver, sin duda alguna, el problema fundamental con que debieron enfrentarse los hombres nacidos en torno a 1916, en el sentido de que esta contienda ha determinado un «sistema singular de facilidades y dificultades» (3) que caracterizan a la España de la postguerra, que sigue siendo nuestra circunstancia actual.

¿Cómo se ha enfrentado intelectualmente Paulino Garagorri con este problema? Ante todo, la discordia civil trajo como consecuencia «la destrucción del tejido social que mantiene la continuidad de la vida colectiva» (4). Bien cierto es que, según escribe, «somos un pueblo muy poco tradicionalista y respetuoso con su pasado» (5), pero la discontinuidad de nuestro hoy respecto del inmediato ayer amenazó en estos años con revestir formas particularmente hondas y graves. A Garagorri le ha preocupado, sobre todo, el aspecto intelectual y más precisamente universitario del problema.

En primer lugar, nos advierte, «un tópico dominante en estas nuevas generaciones ha sido el sentirse sin maestros» (6). Pero ¿cómo ha podido mantenerse semejante afirmación? No entremos ahora a clarificar la cuestión, en que entran motivaciones políticas, intelectuales y sociales en complicada mixtura. En cualquier caso, era preciso reac-

---

(1) *Ortega, una reforma de la filosofía,* Revista de Occidente, Madrid, 1958; *La paradoja del filósofo,* Revista de Occidente, Madrid, 1959; *Del pasado al porvenir (Unamuno, otros ejemplos y un homenaje),* E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1965; *Relecciones y disputaciones orteguianas,* Taurus, Madrid, 1965.

(2) *Del pasado...,* p. 111.

(3) *Relecciones...,* p. 72.

(4) *Del pasado...,* p. 110.

(5) *Relecciones...,* p. 12.

(6) *Del pasado...,* p. 26.

cionar contra esa creencia y perforarla. Toda una dimensión de la obra de Garagorri consiste precisamente en la presentación de los valores intelectuales contenidos en los escritos de hombres como Ortega, Unamuno o Giner, en cuyas páginas aun podemos hallar claridades adecuadas a los problemas de nuestro tiempo.

En segundo término, démonos bien cuenta de ello, la mera existencia, difundida hasta el tópico, acerca de nuestra orfandad cultural ponía de manifiesto un aspecto muy grave de nuestra propia situación: lo que podremos llamar «desinterés por la verdad». Pues ¿quién reposaría tranquilo sobre una negación semejante si tuviera alguna necesidad personal, auténtica, de ideas verdaderas acerca de lo real? «Alguna promoción de jóvenes ha surgido sin juventud, esto es, sin generosidad, sin valor para correr los riesgos que exige la búsqueda de la verdad, movidos sólo por un afán de conquista administrativa prematuro», dice en cierta ocasión Garagorri (7); esos jóvenes han manejado la cultura como un recetario de soluciones que abrían puertas de oposiciones, de puestos y beneficios, con absoluto olvido de los problemas y cuestiones intelectuales que dan sentido, y, por tanto, hacen verdaderas o falsas las respuetas aprendidas o memorizadas. Aunque, si bien se mira, esto no es sino un fragmento del más vasto y dramático paisaje con que ha de enfrentarse quien medite en España acerca de su patria. ¿No se advierte que nuestra insolidaridad con el pasado, la falta de generosidad, el despego hacia la verdad, tienen una última raíz común? En el orden mental, los males de España, «algunos defectos del español: la pereza, la insolidaridad incluso consigo mismo, la charlatanería, la bravura intempestiva y, en definitiva, el adanismo, ... son defectos residuales de una insuficiente cultura» (8).

La actualidad de la obra de Garagorri no sólo es una cualificación temporal y editorial, sino que pertenece a su pensamiento porque enfoca los problemas de hoy, esos temas que nuestro tiempo ha de resolver irremisiblemente, ya sea para darles una inteligente respuesta o para encontrarlos hasta que alcancen un planteamiento explosivo sólo accesible a los tremendos caminos de la acción directa. Y en último término, también la actualidad corresponde a las soluciones que en esta obra pueden hallarse.

Frente a la insuficiencia cultural diagnosticada sólo cabe una respuesta adecuada, que es apremiante: «la elevación del "nivel mental" o "nivel de alma"» (9). Ahora bien, esta doble designación, utilizada

(7) *Ortega...*, p. 172.
(8) *La paradoja...*, p. 126.
(9) *Relecciones...*, p. 9.

con toda deliberación por Garagorri en su frase, nos advierte que no se trata simplemente de enseñarle al ignorante más conocimientos, de rellenar su espíritu con ideas que le eran ajenas, sino de elevarle por este camino en su propia realidad humana, de dignificarle como «alma». Y así, en otra ocasión, el autor nos aclara que «el hombre culto alcanza, como hombre, un nivel distinto y más propiamente humano que el especialista en minuciosidades o en vacuidades y que el hombre puramente crédulo, esto es, el hombre primitivo» (10). Los especialistas del detalle pierden de vista el conjunto de las circunstancias que condicionan la vida humana; los que ocupan su pensamiento con generalidades, sin conexión estrecha con las realidades concretas, viven, a su vez y según la popular expresión, en las nubes, en gravísima ignorancia de cuanto sucede en la cotidiana tierra; el crédulo, en fin, obra siguiendo criterios y pautas de comportamiento ajenos, y aunque vive, su vivir escasamente le pertenece, pues no puede justificar ni responder adecuadamente de actos cuya razón no ha pensado ni le es propia. Frente a éstos, como un nuevo «arquetipo» humano, se alza «el hombre culto», que rige su vida mediante un saber cuyos contenidos puede con rigor justificar (11). Y justificar o fundar un conocimiento nos exige verlo enraizado en la contradicción o aporía a que viene a dar respuesta y solución. Como ya decía Aristóteles, el que no ve el nudo no lo sabe deshacer, y de igual modo quien carece de conciencia del problema está incapacitado para entender su solución. El hombre culto será, pues, quien posee lo que Garagorri denomina «ideas *enteras*», aquellas que nos aparecen «exhibiendo su filiación genuina, es decir, el problema a que sirven» (12), antes que poseer un repertorio de respuestas, definirá a aquél la conciencia de un ordenado elenco de preguntas; y siguiendo por esta ruta mental Garagorri ha llegado a formular «la paradoja del filósofo», según la cual «es filósofo quien precisamente no tiene una filosofía» (13), y por no tenerla, y sentir a un tiempo la ineludible necesidad de contar con ella para poder vivir, ha de «afanarse incesantemente en hacérsela» (14).

Casi todas nuestras ideas nos han sido entregadas por las generaciones precedentes, y en tal sentido hemos de entender la cultura como una tradición. Pero la recta comprensión de ese legado de saberes exige, de alguna manera, la recreación de las circunstancias históricas que dieron origen a tales ideas y, con ello, la reviviscencia de su anejo

(10) *La paradoja...*, p. 124
(11) Id., p. 117.
(12) Id., p. 40.
(13) Id., p. 38.
(14) Id., p. 38.

problematismo. El conocimiento ha de ser, pues, histórico, y el adanismo, desde esta perspectiva, es una negativa a entender la realidad.

Esta consideración de la realidad de las ideas debe integrarse en un cuadro de más amplias dimensiones. Los conocimientos, la cultura, son obras del hombre, y por ello, «son restos, huellas... de su vida» (15). Reliquias de vida son las ideas, y también las obras de arte, y las efusiones líricas, y las formas políticas establecidas; la complejidad, la riqueza, la variedad de las manifestaciones humanas, no es, pues, sino un índice de algo más profundo y radical, a saber, de la perfección de alma o, para decirlo de otro modo, de la riqueza de la vida humana de que son huella. Por ello cabía hablar indistintamente de nivel mental o de niveles de alma.

El hombre culto es actor de su vida y, además, es propiamente su autor: obra, y justifica ese obrar suyo. Y como en cada situación son posibles múltiples acciones diferentes, y es preciso elegir entre ellas, la cultura humana se torna en última instancia en instrumento para la elección fundamentada, para la recta decisión. En el centro del orbe intelectual se halla la filosofía, esto es, «el sistema de convicciones últimas ante el que se justifican nuestros actos y decisiones» (16), y en el término de la realización humana, como meta ideal de nuestro obrar, se nos aparece la «elección» suprema, la elegancia vital. En efecto, en su sentido más profundo, la elegancia es una «forma de vida», que «afecta a la vida en su estructura... y define a lo que se ejerce, o lo que se ostenta como posibilidad» (17). En el ajuste de nuestro obrar con las circunstancias que lo motivan y condicionan se engendra lo que Garagorri gusta de llamar el «óptimo circunstancial», la plenitud de la realidad y al mismo tiempo la perfección de mi propia persona, que alcanza entonces su superior «grado de autenticidad» (18). Por esta vía, desde el primitivismo y la torpeza hemos accedido a la plenitud de lo humano, caracterizado por la posesión de un saber que se justifica en sus decisiones prácticas y que da razón histórica de su contenido, mediante el cual la vida puede ser «elegante», adecuada a su mundo y auténtica.

No ayuda la sociedad de nuestro tiempo a quien emprende la difícil vereda de la autenticidad personal. Falta respeto a la cultura, abundan las tentaciones de puestos y colocaciones que acaban por comprarse al precio de nuestra verdad personal, enmascarada, tras ideologías y compromisos útiles al tiempo que insinceros. Necesita-

(15) Id., p. 97.
(16) Id., p. 45.
(17) Id., p. 57 s.
(18) *Ortega...*, p. 116 ss.

mos ser alertados por hombres como Unamuno, gran «despertador de la conciencia», capaz de proporcionar a sus lectores una «salida del vivir sonámbulo» (19), a través de la cual puede abrirse camino el espíritu hacia los «temas radicales del destino humano» (20): la individualidad, la persona, la inmortalidad, la Divinidad... Necesitamos, además, la claridad y el sistema conceptual con que entender el mundo, en sus formas más actuales y depuradas; esto ocurre en el caso de Ortega, en cuya obra no sólo hay un método, que «se puede apropiar y por su mediación proceder a nuevas experiencias» (21), sino que además centra precisamente «los temas en que convergen las corrientes actuales de pensamiento» (22). De aquí que en gran medida la labor de Garagorri esté dedicada a la tarea de exponer, difundir, aclarar la obra de Ortega. Y también la de Unamuno, la de ambos maestros tan dispares y a un tiempo tan complementarios del pensamiento contemporáneo universal. Por excepción, en un «Homenaje a Camus», se enfrenta Garagorri con un personaje de su misma generación, y esclarece la función de «puente» que, por haberse visto envuelta y participado directamente en las tragedias de las últimas guerras, le ha tocado, a su juicio, a esa generación, intermedia entre las que asistieron a la vida «feliz» de los comienzos de nuestro siglo, y los hoy jóvenes que vivimos en su avanzada segunda mitad (23).

Por sus raíces, por su orientación, por sus propósitos, la obra de Garagorri es actual. ¿De dónde le viene el ensayismo con que en un principio le caracterizamos?

En primer término, de la forma o género literario de su obra. En ella no hay todavía un libro o tratado formalmente construído, sino artículos, notas y conferencias, en los que lleva el pensamiento de aquellos maestros, en múltiples escorzos, al periódico, a la sala de un colegio mayor o a la revista universitaria para captar al estudiante allí donde hoy se encuentra, y complementar por este medio una formación que tantos vacíos alberga si se conforma con programas y planes oficiales. Pero la última razón de su forma ensayística creo verla en un nivel más profundo: antes que avanzar hacia nuevos problemas, hacia cuestiones aún no holladas, Garagorri se ha propuesto, a mi entender, en la mayor parte de las páginas que comentamos, aguzar la conciencia de los problemas que dormita todavía en tantos españoles que frecuentan, entran y salen, por nuestra universidad. En el reciente volumen *Del pasado al porvenir* su autor ha

(19) Id., p. 146.
(20) *Del pasado...*, p. 22.
(21) *Relecciones...*, p. 14.
(22) Id., p. 38.
(23) *Del pasado...*, p. 173 ss.

colocado sus ensayos acerca de Unamuno bajo un lema tomado de una carta del propio don Miguel: «Procuro ejercer la decimoquinta obra de misericordia, esto es: despertar al dormido». En igual sentido, creo que la obra de Garagorri podría colocarse, por ahora, bajo idéntica aspiración: desterrar «la bestia soñolienta que llevamos agazapada» (24), personal y socialmente. Sus escritos son, pues, ensayos o llamadas de atención, toques de alerta en el mundo cultural español, en los que la claridad expresiva delata también su afán comunicativo.

Pero, pensarán algunos, ¿no está ahí la obra misma de Ortega, los escritos de Unamuno? Y para no hablar de los que ya han muerto, ¿no está ahí el magisterio intelectual, tan activo y creador, de Julián Marías? ¿No ha llevado a los ámbitos universitarios su *Historia de la filosofía* una síntesis adecuada del pensamiento de Ortega? ¿No está también ahí la valiosa contribución, extensa y positiva, de un pensador de primera línea como es Pedro Laín? ¿De dónde esta necesidad de mantener alerta, al nivel de nuestro tiempo, la atención de los universitarios españoles? La última razón, la más honda justificación de los escritos de Paulino Garagorri hemos de ir a buscarlos en el atenimiento a la real situación misma que los ha engendrado: en las orientaciones intelectuales dominantes en la sociedad y, por consiguiente, en la universidad española. El adanismo, el afán de echarlo todo a rodar y hacer borrón y cuenta nueva, es un peligro patente de nuestro mundo intelectual: alumnos, jóvenes, y hombres menos jóvenes y con mayor responsabilidad se complacen en negar a sus maestros, se gozan en su aparente orfandad, para disfrutar de la delicia —más bien la irresponsabilidad— de ser los primeros en su campo, los innovadores necesarios a nuestra sociedad, nuestra cultura, nuestro país. Al mirar hacia atrás, por encima de su hombro, muchos españoles nada ven: aquí no ha pasado nada digno de mención hasta que ellos han venido a posarse sobre el desierto campo del pensamiento español. ¿No es esta visión la propia de un sonámbulo, que se beneficia y disfruta de aquellas realidades que, al mismo tiempo, ignora?

Frente al sonambulismo actual, aspirando a destruirlo, Paulino Garagorri, ensayista actual, ha ido tejiendo su obra con afán de continuidad, con respeto y comprensión hacia el pasado, con auténtico deseo de lograr la verdad para un presente que es el suyo y también el nuestro.—HELIO CARPINTERO.

(24) *Ortega...*, p. 181.

«NO SE TRATA DE UN RELATIVISMO...», ETC.

Igor A. Caruso, nacido en Rusia en 1914, de ascendencia italiana, fundador del Círculo Vienés de Psicología Profunda, pertenece a la esfera de los Freud, Jung, Adler, Jaspers, en talento y posibilidades, con la ventaja de que su gestión psicoanalítica, por verificarse en una época plenamente contemporánea a nosotros, rectifica, amplía y constata la labor impresionante de sus antecesores. El volumen traducido ahora en España (1) reúne varios ensayos que el autor ha venido publicando en revistas especializadas *(Pysché, Bulletin de Psychologie, Recherches et Débates, Esprit)* a lo largo de diez años, ensayos que tratan con rigor y voluntad constructiva de, naturalmente, psicoanálisis y dialéctica. El interés profundo que tiene para nosotros Caruso es que, conociendo a fondo el problema de las contradicciones y del relativismo ético, siendo él mismo contradictorio por sistema, conscientemente, está intentando a cada momento —y aquí se produce la segunda de sus fértiles constantes— romper el armazón de la estructura relativista, superar las contradicciones y alcanzar nuevas síntesis. Si lo consigue o no es otro problema que podremos ver más tarde: «En efecto, tengo la impresión clara de que este libro contiene contradicciones no resueltas y afirmaciones ya superadas, al lado de evidencias tautológicas». En lo de evidencias tautológicas no se equivoca. A medida que se avanza en la lectura de los ocho estudios, avanzan las citas retrospectivas y la remisión del lector a teorías desarrolladas en la primera parte del libro, lo que, a mi parecer, aumenta su coherencia y permite al lector profano descubrir nuevas asociaciones en un mundo tan vasto y complejo como es el del psicoanálisis no ortodoxo, es decir, el psicoanálisis de la ambivalencia y de la discusión dialéctica. Esto comienza con los símbolos. Para Caruso la simbología tiene una dimensión particular; no es «alegoría», tiene un sentido realista y etimológico, proviene de *sym-ballein:* reunión, encuentro del hombre con el mundo, con otros hombres, consigo mismo, todo ello basado en los grandes «mecanismos de defensa del Yo» descubiertos por el psicoanálisis —introspección, proyección, identificación, sustitución, sublimación, represión, etc.— «Desde el punto de vista del narcisismo primario sirven a la "defensa" (los citados mecanismos psíquicos), pero son, *al mismo tiempo y bajo otro aspecto,* verdaderos mecanismos de *intercambio*». El fruto del encuentro es la percepción. El símbolo es ambivalente ya que resulta de la limitación subjetiva de un sector del

---

(1) Igor A. Caruso: *Psicoanálisis para la persona.* Editorial Seix Barral. Barcelona, 1965. Traducción de Rosa Tanco Duque, 241 pp.

mundo. El símbolo es una «llave» del conocimiento, no la llave maestra que, por lo demás, no existe. El símbolo, signo de relatividad, es antes que nada signo de desarrollo histórico, al modo descubierto por Hegel y Marx («Un desarrollo no es puro aumento cuantitativo; el desarrollo fecundo es siempre contradictorio en sí mismo; es siempre crítica, acto de superación y de reencuentro en una nueva riqueza. En la historia tal encuentro nunca puede ser definitivo, pero normalmente es "más rico" que el precedente y "menos rico" que el que deberá surgir de él»). Hay a continuación una frase luminosa de Caruso que nos sitúa el problema en su fase más aguda y discutible: «Absolutizar el conocimiento, cualquiera que sea, aún el más sublime, el más intensamente cierto, es la tentación del gnosticismo; no ver él —en el conocimiento hay que suponer, pues aquí la traducción, difícil, se muestra algo confusa— sino una experiencia cerrada sobre sí misma sin suponer ningún prolongamiento a fuentes arquetípicas es la del agnosticismo relativista.» Caruso no es gnóstico ni agnóstico relativista. Cree en la opacidad del símbolo, pero también cree en su transparencia. El símbolo es siempre caída del ser en la existencia limitada, pero *también* elevación de la existencia hacia más ser, un programa evidentemente dialéctico que tiende a borrar la alienación de la persona humana. En este aspecto es donde se manifiesta la tautología de Caruso. Una y otra vez, bajo diversos aspectos y ensamblajes, nos tropezamos con el núcleo de la contradicción superada, o supuestamente superada. Mi trabajo no va a consistir más que en reflejar estas constantes alusiones a la contradicción, a la ambivalencia del símbolo y a la «totalización». Ejemplos: en la página 53 se habla de que todos los fanatismos, todas las locuras sistematizadas consisten en olvidar la ambivalencia de los símbolos y en aceptarlos como verdad total. Mas la respuesta contra el totalitarismo no es el relativismo ni el escepticismo, sino una abertura hacia la trascendencia revelada (y parcialmente oculta) por el símbolo, porque solamente esta actitud hace posible profundizar el conocimiento. Caruso insiste en la ambigüedad del conocimiento y cita un pasaje de Orígenes, también utilizado por San Pablo, donde se dice que no solamente conocemos «como en un espejo, confusamente», y no «cara a cara», sino que ni siquiera los santos son libres «cara a cara», sino «como en un espejo, confusamente», imperfectamente (2). Hay más. Caruso admite, mientras critica el pesimismo de Freud en relación con el porvenir de los símbolos, que todo nuevo estadio de la evolución significa la muerte del estadio precedente, «pero constituye un absurdo existencial y

(2) Esta idea la ha aplicado Igman Bergman a una de sus películas, titulada precisamente *Como en un espejo.*

un nihilismo neurótico permanecer en esta comprobación maniquea. *Porque cada estadio es también progreso, cada complejo es ensayo de solución, cada símbolo es un acercarse al conocimiento, cada funcionamiento es realización más o menos lograda de la estructura arquetípica*». Así siempre. Igor A. Caruso es el antípoda del idealismo, puesto que ha renunciado de antemano y para siempre a una absolutización de la persona y del conocimiento. El eje de sus argumentos parte de una corrección del psicoanálisis clásico u ortodoxo —que es así como considera a Freud, pese a reconocer la inconmensurable aportación de éste—, del materialismo histórico, del existencialismo y de una final actitud esperanzada; creo que lo que se llama modernamente una «religión sin revelación». «Debo confesar —añade— que me ha sido necesaria mucha práctica para comprender que el psicoanálisis pueda ser una preliminar de la *esperanza.*» El psicoanálisis, en cuanto en tanto sea o se proponga ser una *práctica* al servicio de la vida y del espíritu, mientras desarrolle las posibilidades de amar, «puede ejercer una influencia benéfica en la situación religiosa del hombre». Cuando Caruso afirma que el psicoanálisis es una preliminar de la fe y que la dialéctica de éste consiste en dedicarse al pasado para aceptarlo primero y liquidarlo al aceptarlo y cita las palabras de San Pablo («Yo no creo haber alcanzado todavía el objetivo. Pero tomo una actitud: olvidando cuanto queda en pos de mí y dirigiéndome con todo mi ser hacia adelante, corro hacia la meta»), uno entra brevemente en sospechas. Se trata de discriminar hasta qué punto Caruso se refiere, en la aplicación de sus famosas superaciones, a la neurosis, a la enfermedad propiamente dicha, y no a la alienación que en un sentido u otro todos más o menos padecemos. Estamos de acuerdo en que una alienación puede ser el principio de una esquizofrenia, pero todavía la alienación no es la esquizofrenia. Ofrecerá, por tanto, matices distintos la ordenación de soluciones para situaciones que se gestan y desarrollan al pie de la enfermedad, pero no son todavía enfermedad, sino estados de ánimo pasajeros, deficiencias biológicas, injustas estructuras sociales, en suma, alienación, conflicto con el mundo, pero dentro de una normalidad y de una universalidad que tiene todavía a gala la consciencia y la capacidad de reflexión dentro de esa misma normalidad. Confieso que para la alienación llevada a su delirio el esquema dialéctico —tomado del materialismo histórico— de superación de las contradicciones puede ser eficaz; aplicado a la alineación cotidiana, es decir, a la de un individuo que va todos los días a una oficina, que comprende el fondo de injusticia y de relatividad que hay en todas las cosas (de injusticia relativa o de justicia azarosa), que está descontento de sus

ganancias, que sueña y es consciente de que da igual realizar o no el sueño (nunca llegaría al sueño-broche), que coge enfermedades, que necesita drogarse o evadirse de alguna manera —si es inteligente—, que se aburre del sexo y de las películas de acción, que conoce las matanzas del Vietnan y los accidentes de aviación y los asesinatos que en cualquier parte del mundo y en ese momento está perpetrando un hombre contra su mujer, una mujer contra sus hijos, un poseso contra niñas de escuela, y que conoce, por último, no ya el temor a la muerte, sino —como decía Félix Grande— el temor a la vejez, ya no resulta tan clara la superación de las contradicciones, a no ser que se caiga en la eterna trampa de las utopías: la de rechazar la condición humana en su aspecto individual. Yo creo que la superación de las contradicciones se verifica solamente a nivel histórico, pero que al individuo no se le concede bastante tiempo para inmiscuirse en la esfera histórica, en la psicología de la historia. La contradicción que resume todas las contradicciones, el relativismo que resume todos los relativismos es la eterna escisión entre la historia y el individuo (3). La gran preocupación de Caruso, aquélla por la que resulta admirable y lo convierte en uno de los pensadores actuales más *necesarios* a nuestra mentalidad, consiste en manejar un profundo, a veces inexorable material relativista, en partir del núcleo ardiente de la contradicción, no ignorándola en ninguno de sus aspectos ni desconociendo las aportaciones fundamentales del marxismo, del existencialismo; en descomponer implacablemente cualquier grumo absoluto, pero advirtiéndonos a cada paso que *no se trata de un relativismo*, que conste eso, *que no se trata de un relativismo*. Conoce el problema, está dentro de él hasta los ojos y quiere superarlo, ¿no es admirable? Se precisan algunos ejemplos, aunque ya el lector habrá observado en las líneas precedentes el mecanismo de superación puesto en práctica por nuestro ilustre autor.

En la página 29 se expresa que la historia del hombre, como el conocimiento humano, consiste en dejar tras de sí síntesis provisionales para llegar a nuevas síntesis más adecuadas a su nivel de maduración. Toda la dialéctica del «bien» y del «mal» se basa en la superación de los valores relativos, en un estado dado del desarrollo; estos valores relativos se convierten, en la nueva etapa, en no-valores relativos. *Esta relatividad* —añade— *nada tiene que ver con el relativismo, porque no se trata de «indiferencia» —¡todo lo contrario!—, sino de adecuación a un «devenir»*. Cabe opinar, con toda cautela, que el

(3) El tema está más ampliamente desarrollado en mi trabajo sobre *La frase de Protágoras en nuestro tiempo*, publicado en el número 190 de esta misma revista.

relativismo no es una teoría de la indiferencia; el relativismo es una realidad fugitiva con la que se tropieza uno tarde o temprano.

Página 52: «Las páginas que preceden han demostrado suficientemente que la persona humana no puede aspirar a alcanzar plenamente el conocimiento y la libertad perfectas; en la realidad de la existencia, tales adquisiciones no serían otra cosa que ilusiones idealistas generadoras del dogmatismo más mixtificante.» Aquí Caruso no se muestra precisamente cristiano ni marxista; se muestra... relativista práctico. Cuando Caruso define unos ciertos rasgos, si bien provisionalmente, del psicoanálisis, procurando destacar las diferencias con los del siglo pasado (pp. 82 y ss.), es cuando nos llega la nube abrumadora de contradicciones resueltas. Asistimos a la resolución entre la visión materialista del mundo y una visión idealista, entre la evolución científica y la evolución puramente intuitiva, entre los valores abstractos y una valoración pragmática, entre el determinismo y el indeterminismo, entre la teoría y la *praxis*, entre la aceptación pesimista de una «naturaleza humana» inmutable y la creencia en un progreso ilimitado y voluntarista, entre el humanismo progresista y colectivo y el humanismo individualista y tradicional, etc. Nuevamente nos asalta la sospecha de si todo este programa, realmente embelesador, se refiere a la neurosis y a la esquizofrenia desatadas o a la alienación consuetudinaria. Una observación de la página 56 quizá nos aclare algo: Caruso se cuida de no caer en una actitud maniquea, y añade: «El mal y el error no son valores absolutos, ni siquiera en la neurosis; toda fijación, toda regresión, son ensayos de solución.» Creo que de aquí puede interpretarse que las fronteras para Caruso no están del todo delimitadas y que, una vez más, la ambivalencia se extiende a cualquier situación conflictiva. Examinar uno por uno el resorte de las contradicciones resueltas no llevaría demasiado lejos, no en la discusión, que conste, sino en la simple exposición de los argumentos. Elijamos, sin embargo, la de más bulto: la resolución de la contradicción entre teoría y práctica. Según Caruso, es en la temporalidad, en la historicidad del psicoanálisis donde reside su contribución para superar la contradicción mencionada. «Ser realista y concreto, ser en la historia quiere decir también trabajar para conocer el mundo y a sí mismo, al construir. La idea sola, la teoría abstracta, no constituyen la historia; y menos aún el pragmatismo utilitario o la actividad torpe: la teoría se comprueba en la *praxis* y se desarrolla en ella. La *praxis* está dirigida por la teoría.» No entro en el problema, pero señalo: no está demostrado que la teoría se compruebe en la *praxis* y se desarrolle en ella; se desarrolla, efectivamente, pero según ciclos que pocas veces equivalen a la teoría

pura, a no ser que se le suponga a la teoría tanta dosis de error y aberración como generosamente muestra la práctica o la realidad. En todo caso haría falta contar de una manera decisiva con esa historicidad del psicoanálisis —igual que con la historicidad del cristianismo, del marxismo, del existencialismo— para aceptar, como dijimos antes, la superación de las contradicciones y el desarrollo de la *theoria* en la *praxis,* con lo cual no hacemos sino alejarnos cada vez más del problema del hombre, en sacrificarnos otra vez a la entelequia histórica, al puñado de años sangrientos que la historia significa la mitad de las veces y en posibilitar de nuevo errores a largo plazo, como por ejemplo el nihilismo histórico hitleriano. Pero esto podría parecer una diatriba contra Caruso, que es, sin duda alguna, uno de los grandes talentos de la Europa comprometida en hallar en el hombre su mas profunda esencia conflictiva, partiendo de la única base de que se puede partir (ya estoy absolutizando): el relativismo y la contradicción y no quedándose, por añadidura, en el atasco abominable del agnosticismo y la nihilidad.—EDUARDO TIJERAS.

RICARDO MOLINARI: UN HUESPED Y SU MELANCOLIA *

«Una generación va y otra generación viene; mas la tierra permanece para siempre.» Tal es lo que enseña el eclesiastés, o sea el predicador. Y el profeta David, en su salmo 103, reafirma lo antedicho: «El hombre, como la hierba son sus días, florece como la flor del campo. Que pasó el viento por ella y pereció: y su lugar no la conoce más.» He aquí revelados, en poesía profética, la fugitiva condición de la existencia humana. Del mismo modo, en la poesía de Molinari encontramos reflejados a cada paso aquellos hitos señaladores de la eterna sabiduría de asumir y asimilar esa inquietante posibilidad. La relación personal del poeta con el mundo ya nos está indicando una apertura hacia esa sabiduría, a través de dos vertientes: en una se manifiesta como sentimiento de extrañeza y de soledad, frente a una presencia que considera inabarcable y al mismo tiempo problemática; y en la otra vertiente, la presencia adquiere la tesitura de una revelación de su propio destino, mediante el descubrimiento del nexo que advierte entre la fatalidad que envuelve a los objetos

* Fragmento del ensayo «Ricardo Molinari o la agonía del ser en el tiempo».

del mundo y su misma historia personal. Esa forma de conocimiento que adquiere Molinari tras su apertura al mundo objetivado corresponde a una intuición de la fluidez temporal, de la disolución y radical desamparo de las cosas.

Cuando pienses lo inútil que es todo,
qué infinita tristeza es la de vivir en la tierra.

Esa profunda certidumbre de transitoriedad que le viene de la tierra, de sus cosas y seres condiciona su personal manera de estar en el mundo, la que adquiere todas las características del modo de vivir de los huéspedes. De alguna manera Molinari viene así a expresar su fidelidad a la cosmovisión romántica, de la que procede, desde el momento en que aquélla implica, en una de sus notas más significativas, una escisión del yo de lo objetivo, y por consiguiente, la primera experiencia de la soledad por parte del hombre, desde las creaciones del espíritu clásico. Por primera vez el yo sobrepuja la influencia de las jerarquías cósmicas y se encuentra consigo mismo, forzado a ejercer su plena libertad.

Pero esta decisión configura al mismo tiempo una apertura a la soledad, puesto que ahora sólo él es responsable del resultado de su elección. Y el que elige desespera. El cambio de perspectivas frente a los valores objetivos heredados del espíritu clásico; la experiencia de la libertad creadora; la reivindicación del tiempo; la vida soñada a despecho del presente cierto; la nostalgia de los días perdidos son señales de una concepción romántica que configura las formas mentales del huésped, del extranjero, que se sienten arrojados en un mundo de sospechosa realidad, desde el momento en que éste pasible del cambio y de la muerte. A partir de este esquema es posible comprender la razón por la cual la poesía de Molinari, urdida con el mundo, se vuelve de pronto sobre sí misma, sorteando su disolución en las cosas, para fraguar otro mundo, esta vez intrahistórico y a la medida de lo imaginario. Las cosas, los seres, el hombre mismo, son transitorios en la dimensión real; en cambio, como imágenes del sueño adquieren eternidad. Sobre el mundo objetivo el hombre siempre está de paso, es huésped.

Apartados, deshechos, asomados,
vuelven los días con mis impacientes
llamamientos, y nadie por mí, nadie,
suspira. Huésped y cuerpo lejano
me distinguen las voces y la luz
de estos jardines. Beata solitudo.

La poesía de Molinari con mayor propiedad; sus odas poseen el tono grave que precede las despedidas. Más concretamente, del trasfondo de cada oda parece surgir, envuelta en tonos claroscuros, la figura del huésped dispuesto para la partida, llevando en una mano el equipaje y en la otra el billete estrujado que habrá de franquearle el paso hacia otra dimensión del tiempo. Sin embargo, este huésped ha conseguido observar intensamente cada cosa, cada ser, y cuanto rincón de su circunstancia haya habitado, pues se sobrecoge ante la idea de que nada de su ser pudiera integrarse en la esencia de las cosas que abandona; de que gestos, palabras y poesía pudieran disolverse en la nada del olvido.

Inmóvil y ciego quiero cantar otro espacio: cuando
el aire se llenaba de unas flores,
y el campo era hermoso como mi rostro y pensamientos.
(No; no quiero que nadie me olvide:
ni los pastos,
ni el viento dulce de las llanuras. Miserable y
seco, nacido para la muerte.)

Si el mundo es el receptáculo de nuestra muerte carnal, si es el espejo donde se nos refleja el tiempo y donde se consuma, ¿qué hacer para retardar la partida del presente? ¿Cuál es el recurso propicio para sortear la desesperación contraída por la conciencia de la total fugacidad? Según Platón, el conocimiento es reminiscencia. La poesía, a cuya índole corresponde una forma intuitiva y a la vez revelada de conocimiento, también acude a la reminiscencia. En cuanto a la poesía de Molinari, la reminiscencia adquiere una importancia superlativa, y sobre todo, ella se presenta bajo los auspicios de una aspiración de victoria sobre la temporalidad, sea como restitución de lo sido o como proyección eterna de la actualidad. En ese ejercicio poético de la reminiscencia, Molinari logra por momentos instalarse en algún tiempo pretérito, y gozar en el recuerdo de horas venturosas. La perpetua fluencia heracliteana, la imagen del tiempo que anda como un río que jamás vuelve a ser él mismo; la idea, o mejor, el sentimiento del tiempo irreversible, procuran ser sobrepujados apelando a la reminiscencia regeneradora y eternizante. Pero este grave ejercicio de quebrar las leyes de la temporalidad valiéndose de lo imaginario, no se cumple si no es a costa de la suspensión del ser en la nostalgia. Molinari denomina a ésta «mágico envenenamiento». ¿Y qué otra cosa puede ser ese alucinado afán por resucitar lo que fué, sino un envenenamiento mágico, aunque de la esperanza? La ilusión adquiere dos formas específicas: una que se cifra en la esperanza,

y otra que se apoya en el recuerdo. En ambos casos la posición es deesperada; siempre hay una carencia de plenitud presente. El hondón de la nostalgia, su secreto y anonadante síntoma está implícito en las terribles palabras que Dante puso en los labios de Francesca de Rímini, en el Canto V del Infierno: «Nessun Meggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria.» ¿Pero acaso no corresponde a la naturaleza poética ese elegíaco recuerdo del tiempo perdido? ¿No es el hombre el único ser que se trasciende a sí mismo, y que más tarde, extranjero de su tiempo, hecha de menos su abandonada patria? ¿Por qué ese nostálgico penar por el pasado, siendo posibilidad nuestro existir? Ocurre que la desventura, la miseria nos da la medida de esa posibilidad, o ya, de lo posible que nos resta, y eso nos desespera.

Desesperamos al vislumbrar cuanto nos resta de esa posibilidad, y también por todo cuanto ya gastamos de ella, y que ahora es nada.

¡Oh estériles recuerdos, nada inagotable! ¿Quién
hallará mi cuerpo en medio del campo,
ensordecido, lleno de voces,
revuelto y con los pies resbaladizos atados con
una serpiente?

«Nada inagotable» denomina con toda propiedad Molinari a los recuerdos estériles. Y en verdad éstos son sólo sombras de sombras que no sacian su requisitoria de felicidad presente. Vivir de recuerdos es trabar relación con una nada enmascarada. La esterilidad de aquéllos estriba en su imposibilidad de restituir realmente el tiempo sido; de allí la aparición de la nostalgia, de una nostalgia que en ocasiones se le manifiesta a Molinari a través de una imagen cósmica, o ya gustativa.

Cuánto espacio, Dios mío,
cuánto sabor
—desasimiento—
desprende la nostalgia,
el movimiento de la muerte,
separada y unida
con el sentido.

En Molinari la nostalgia toma esta metafísica acepción: como movimiento de la muerte en el ser, aun cuando se podría ensayar que ése configura el movimiento de la nada, o más aún, su acuciante percepción. La nostalgia es, como lo dice el poeta, desasimiento, quiebra de la relación con la circunstancia real; es una proyección del ser hacia el pasado, puesto que la nostalgia no tiene comercio con el devenir, con lo que aún no es. Pero es al mismo tiempo un regreso desencantado,

por cuanto el huéped sólo se encontró en su tránsito con «sombras perdidas», que, como el poeta lamenta, «no despertarán ni volverán nunca, ni sabrán ya de mí, igual que yo no sé de nadie y de nada, hasta la ceguedad más sola». Hay instantes en que la nostalgia de Molinari adquiere significaciones psicológicas, hasta elevarse como una total elegía entonada al sentimiento primordial del paraíso perdido, del paraíso prenatal de la existencia, cuando el ser se hallaba aún a merced de la protección de Dios, en la otra orilla del temblor y el temor de la existencia y su dura costra de incertidumbres. Pero si la nostalgia es apremiante y agria, cuando se inviste con la atmósfera de la melancolía, la voz de Molinari se torna acusadamente dramática. ¿Hay alguna razón suficiente para explicar la melancolía, esa bilis negra del ser, según la acepción griega? En qué hondo vértigo interior se gesta la melancolía de Molinari? ¿Es a causa de aquel tiempo idílico perdido?

Mi juventud está allí,
en el amarillo sobre portugués,
en unas palabras que la tinta
y el deseo han desvanecido.

¿Es a causa de su sentimiento desesperado del amor?

¡Amor, amor; fuente fría!
Fortuna del cuerpo, sombra
acabada.

O quizá se gestó, como lo fué en Leopardi, «Per l'inganno estremo ch'eterno fo mi credei». A este respecto se expide paladinamente Molinari, cuando en un poema confiesa:

Yo estaba desesperado como si ya no quedara
otra vida...
Como si el mundo fuera plano
y mi sueño estuviera colgado de una pared.
Sí, el amor, la carne, el triste sueño. Yo no quería
morir,
no quise llevar una flor transparente sobre el hombro
pasajero;
dejar de ser un pobre árbol sin jacintos.

Todo hombre que como Molinari existe con la incertidumbre de su destino último, se comporta como un huésped, y en su melancolía desespera. El agónico Kierkegaard, que tanto sabía de esta enfermedad mortal del espíritu, nos advirtió, que cuando nuestro espíritu aspira

a dar el salto infinito, y éste por alguna razón nos queda reprimido, es cuando se hace presente la melancolía. La melancolía está a mitad de camino entre la tristeza y la angustia; es el estadio pretrágico del ser, y sólo uno es culpable de su aparición.

Oh melancolía,
espanto sin una flor
—ramo, sombra, brisa, espada—
que goce todo el amor,
la dicha, el llanto. ¡Ay, nada!

Ricardo E. Molinari conoce hasta sus hondones la vanidad, la mutación y la inanidad de las cosas del mundo; siente y sabe de la muerte, y al mismo tiempo comercia con los más extraños vértigos del espíritu. Molinari desespera en su pertinaz melancolía de infinito. Sin embargo, ahora está todo maduro para que nuestro poeta se decida a emprender el último salto de la fe. ¿Será éste el futuro movimiento de su ser y su poesía?—Julio Arístides.

ESPIGANDO EN EL HOMBRE MEDITERRANEO

(N. Kazantzaki y J. Giono)

Aventura

Hay acoso en el hombre, alrededor de sus propias circunstancias, y es lección archisabida. Máxime cuando se trata de «hombre antiguo», esto es, del *hombre* conciso que es el prototipo de nuestra cultura, de nuestro estilo de vida: el hombre mediterráneo. Con sus alas de ensueño, pero muy apoyadas en la tierra y en el mar. Siendo Ulises y Prometeo, y asimismo evocador de Pegaso. Pero todo ello, en las orillas del agua salada, en las márgenes del ancho lago de las costas mediterráneas. Esa es la aventura de este tipo de hombre: cercado por litorales conocidos, y con ansias de volar o de viajar (que es lo mismo). La aventura es evidente, al no querer ubicarse en zonas propias: porque todas las comarcas mediterráneas son suyas. O, dicho de otro modo, porque su morada es la vida en el Mediterráneo. Llámese Grecia o España, llámese Italia o Africa del Norte, llámese islas o península, es el mismo horizonte, con idéntica geografía y con seme-

jante cielo. Olivos y almendros, azul dominador entre escasas nubes blancas, veleros lentos de pesca, y las colinas secas entre roquedales y caminillos que desembocan en aldeas cuyas casas muestran la elocuente cal del blanqueo proverbial de todos los años. Cal y cielo. Ahí, dentro y afuera, un hombre: el hombre mediterráneo.

En un lenguaje expresivo, y que es la gesticulación, se halla este hombre. Acaso sea su estilo «exterior», como confesándose y hablando de sí mismo. Pero lo curioso (y lo extraordinario) que parece, así, en esta exteriorización por el gesto, que se convierte en síntesis; en símbolo de todos, de los demás. Y no es mito, ni mucho menos *Yoísmo* (más o menos exhibicionista). Ocurre que, expuesto así, desnudamente, el hombre mediterráneo se define y se hace uno con la verdad que le rodea: se integra a la gran pureza mediterránea. Es algo así como la ecuación en tres elementos y que ya se originara en las fórmulas de Platón: situación, lenguaje y gesto. Como completándose. Y frente a nosotros, en espejo, o en eco, como se quiera.

Tal vez adivínese en esos meandros de una psicología natural y no explicada, que este hombre se asimila al hondero, o al arquero. Tiene necesidad de buena puntería, porque tiene que dar en el clavo. Subrayo ese «tiene que dar», como razón de vida o justificación de existencia. De su raíz. De su personalidad, que es más honda que el individuo mismo. Sin exagerarse mucho, casi diríase (o podría decirse) que la aventura del hombre del Mediterráneo es la problemática de la libertad.

NIKOS KAZANTZAKI Y J. GIONO

Al escoger estos dos escritores (el primero, griego, y el segundo, galo) no es cosa de capricho o de azar. Reside en sus obras, en sus novelas, la razonada verdad de esta comparación. Que es literatura comparada. Pero que sirve para comprensión de cualquier noción puramente mediterránea. O sea, el sol y su luz; la vida y su sencillez; el corazón y sus exigencias; la riqueza del paisaje y sus características. El trabajo escrito recibe estas enseñanzas y las va plasmando en prosa abierta. Leemos sus libros. Nos identificamos con la realidad y con el personaje. Nos hacemos héroe, al mismo tiempo que soñamos. Nunca abandonamos nuestra condición de hombre de país: la patria común es el sur, el Mediterráneo.

Nikos Kazantzaki ofrece su Grecia rutilante de luminosidad, y con soltura de misterio en las piedras que cantan, en las olas que se acercan a ensenadas de pinos y olivos y almendros: la canción mile-

naria del vivir austero. Y Jean Giono ofrece su Provenza de asombrosa lucidez, como rotunda vida saboreada: un ciprés, una casa de campo y el zumbido de cigarras bajo el sol sin agua. ¿Dos universos, dos atmósferas de acción y de ensueño? Claro que no, es la misma dirección del existir; más aún, del ser. Sin cabezonerías ni charlatanerías, pero sí en decidida paz y gozo de sentirse hombre de una luz semejante en paisaje ordenado y puro. Nada de tesoros barrocos, sino de humildad. ¿Y qué más necesita el ser consciente y generoso?

No podemos espumar las páginas de Kazantzaki y de Giono: sus obras forman una abundante lista, y con títulos que son gloria de escritor. Cítense, por ejemplo, y sin jerarquía de apreciaciones: *El cristo recrucificado, La última tentación, Alexis Zorba, La libertad o la muerte,* de N. Kazantzaki; *La serpiente de estrellas, Las verdaderas riquezas, Nacimiento de la Odisea, El canto del mundo,* entre otros muchos libros, de J. Giono.

¿Qué puede deducirse como temática general en su enfoque de literatura? Acaso su lirismo cósmico. Su acento mediterráneo. Su sentimiento de la tragedia acosadora. Y la insoslayable rudeza del vivir cotidiano si el hombre se aparta de los dones naturales: agua-pan-fruta-amor-sosiego.

Sus héroes-personajes sienten en la entraña del alma la terrible vaciedad del orgullo, o de la insolente manera de enfrentarse con el trabajo. Porque el esfuerzo, indispensable, debe acarrear su correspondiente paz física y espiritual. Ahí se concilian (y armonizan) la sensibilidad de la libertad y la pasión del pan ganado con el sudor. Es como una biología de lo noble. Estupenda fórmula del humanismo mediterráneo: la dignidad de existir.

Tanto Kazantzaki como Giono se limitan a destacar lo poético. ¿No se está bañado por la inocencia y la pureza? ¿No radica la poesía en lo elemental, como un expresivo poemilla de la humanidad y de la naturaleza? Piedra o florecilla, hombre o animal, tierra o agua, ¿no son constituyentes de las fuerzas profundas y algo misteriosas de la realidad? Ambos escritores son poetas ante todo, aunque su estilo esencial sea la prosa. En ellos, además, se renueva la virginidad del mundo. Es como una mirada nueva, infantil, asombrándose a cada instante, ante todo, ante todas las cosas. Literatura de lo antiquísimo, pero puesto al día, rejuvenecido, y hasta infantilizado, en su sentido de primera belleza, de primer despertar a la belleza asimismo. La ósmosis se realiza en lo sensible: esto es, en el yunque de las afirmaciones esenciales de vivir.

Conviene destacar también que les guía una psicología natural, sin domeñada impulsión. Los personajes son algo brutales porque son

naturales sometidos a los instintos. ¿No hay correlación entre la intuición (para lo espiritual) y la instintividad (para lo humanamente biológico-fisiológico? Por ello, el amor es una excelente balanza, poniéndose en cada platillo los valores eternos del hombre y de la mujer: la pareja, en su plasmación de siempre. El beso, y el engendrar con la herencia deseada: los hijos. Hay mucha historia encerrada en estos seres mediterráneos, porque son como todos los seres del mundo. Pero, y ahí estriba lo maravilloso, es que lo saben, viviendo con su pureza a cuestas y en metamorfosis, de verdad a otra verdad.

También la presencia de la Naturaleza; instigadora, vencedora. Con el árbol (ah, el bosque y su sangre en acción, siempre al acecho) y con el agua (lo mismo en arroyuelo que en la llanura salada que es el mar). No cabe la menor duda: tanto Giono como Kazantzaki andan movidos por un amor común: la vida del hombre del Mediterráneo. Y ya puede llamarse Roma o Grecia el origen; ambos escritores reciben y transmiten un idéntico patrimonio. Es la vida y la cultura mediterráneas. Porque ambos escritores lo son, ante todo; antes que griego o francés, son mediterráneos. Y ello no excluye la *pertenencia* a un país, pero ensancha el horizonte. Acaso quepa el recordar aquí lo escrito por André Chamson (in *La petite Odyssés*, Gallimard, 1965): «el Atlántico es infinitamente más pequeño que el Mediterráneo». Comparaciones de mares, y de culturas, espejo de civilizaciones defendidas con orgullo. ¿No es honor? Creo que sí. El genio humano, y casi hasta añadiríase: el genio de la humanidad. Lo mediterráneo. No hay paradoja, pues en ese acercamiento (o alejamiento, que viene a ser lo mismo) de mares, en lo grande y en lo chico, del Atlántico al Mediterráneo. Nada de oceanidad, sino algo más importante: su significado de hombres. De humanismo. De pueblo. Donde se respira un aire «respirable» y donde la acogida se manifiesta con una ancha sonrisa de amistad. Ahí vibra otro rasgo del hombre mediterráneo: su espontaneidad. Y también (¿cómo negarlo o esconderlo?) una dosis de grata indolencia; dicho de paso, recuérdese que es síntoma de artista, de sensibilidad artística y creadora. La confianza y la esperanza en logros cada vez mejores y mayores en la felicidad. Odisea, lo fue entonces y lo sigue siendo. En vida no separada de la naturaleza, y lo es la aldehuela. Y piénsase en la poesía de Miguel Hernández, tan arraigado a su Levante (a su Oleza-Orihuela) y a su España. Y evócase Unamuno, tan ligado al sentir natural y humano de su tiempo y de todos los tiempos, pero en España, pobre y riquísima.

Hay un diálogo constante en las novelas de Kazantzaki y de Giono: con el campo y sus hombres, como en huida de la ciudad. La patria

chica, y el sentirse una raíz más de las múltiples raíces del suelo natal. Todo con óptica de amor, tal como ya lo proclamara Maurice Barrès, aunque exageradamente, ya que se alcanza en seguida otro nivel: el egoísmo, y ciego, absurdo. Pero en la literatura que se comenta aquí no existe nunca ese peligro: el amor domina todo, y salva todo. Con la cordura y la sabiduría de los antiguos. Eso es: como los hombres de otro tiempo, no sometidos a la dictadura del ruido y de la prisa. Y es que, en el fondo, «l'homme se refait sur son passé» (J. Josipovisi, *Lettre à Jean Giono,* Grasset, 1939). El hombre que se forma, rehaciéndose, volviéndose a crear. Formándose a cada instante, sin ratos de espera o de abandono. Ello implica pasión y serenidad, sin exclusiones debidas al maleficio de la ciudad, al ruido y a la prisa ya denunciados. Desde luego, en Giono y en Kazantzaki, los personajes conocen el léxico del campo y de sus hombres: es la virtud del campesinado. El que sabe vivir y el que sabe morir.

La luz de fuera tiene que estar a altura de las miradas. El hombre se apoya en la luz como si fuese un nido: esto es, un hogar. Y ahí halla su razón de comunicarse (con todo) y de su propia comunión panteísta. Una comunidad en la vida de flora y fauna, con el correspondiente equilibrio de lo humano. Con la tristeza y la alegría, utilizándose también la fuerza primitiva del canto y de la música. En Kazantzaki, un instrumento de cuerda llamado el «sartouri», y que es la voz nacional de Grecia. Y en Giono, la flauta y el tamboril, como emblema de la soledad pastoril en Provenza.

Nikos Kazantzaki

Aunque basándome en la perspectiva de literatura comparada, claro está que necesito ir evocando la obra «mediterránea», y su mejor eco lo tengo en la novela *Alexis Zorba.* Paisajes de Creta y blancura de la sencillez en lo humano, es decir, en lo físico y en lo espiritual. Pero si existe Ulises, también existe Dionisios. ¿No es más realismo y mayor veracidad?

Cuando Zorba, ese ser extraño y familiar, evoca las cosas de la vida emplea un lenguaje y una gesticulación de nueva mirada; sus ojos aparecen como lavados y llenos de estupor ante el milagro de existir y de vivir (en todo, ya se ha insistido en ello) con la tozudez de lo hermoso y de lo extraordinario. Escuchemos a Zorba cuando evoca el misterio de la mirada de júbilo ante un vaso de agua fresca (mejor aún: el agua de manantial que corre entre los dedos de la

mano, que forman recipiente) o ante un árbol cuyos brotes se anuncian con delicadeza y brío. Pero Zorba va a hablar del vino:

«—¿Qué es este agua colorada? Una cepa vieja deja crecer ramitas, hay unos colgantes o adornos, ácidos, pasa el tiempo, el sol madura todo, y estos adornos se vuelven dulces como la miel y le damos un nombre: racimos... El vino... ¡Qué prodigio! Bebes este zumo tinto y te das cuenta que tu alma crece...»

Así, sin querer, el personaje de la novela *Alexis Zorba* va descubriendo el mundo, y la belleza espejea. Las cosas cotidianas ya descoloridas adquieren brillo y parecen nuevas, como «cuando salieron de las manos de Dios», nos dice Kazantzaki. Y escribe a renglón seguido: «El agua, la mujer, la estrella, el pan, volvían a la misteriosa fuente primitiva, y el divino torbellino se desengranaba de nuevo en el aire».

El personaje se une y se funde a la noche, o al silencio, o al yantar, o a la arena... Hay una guirnalda de nombres maravillosamente evocadores (lo mismo griegos que andaluces, argelinos que napolitanos, provenzales que tunecinos) y se trata de las granadas y de las aceitunas, de las almendras y del tomillo, de la morena y de la salvia, del romero y de la cabra... Del cántaro con agua o con aceite..., y así, Kazantzaki llega a una conclusión natural y lógica, esperada (porque está anunciada por el texto, por el ambiente propio de la novela); escribe: «la casa parece vacía y, sin embargo, posee todo lo indispensable, ya que el hombre verdadero necesita pocas cosas». Palabra acertada de tono y fondo, pero prudente; el escritor nos advierte que es el hombre «verdadero» y no cualquier otro hombre, más o menos incompleto o ufano, o lo que sea. Pero en la realidad griega, la frugalidad, la sencillez, hasta la pobreza, forman parte del cuadro literario (y no sociológico) del paisaje mental del Mediterráneo: un verdadero hombre, y que necesita pocas cosas. Claro que es el símbolo, y así, la conquista de la felicidad se resume en seguida: en lo esencial. Las pocas cosas no pueden ser más que lo esencial. Y el hombre (del Mediterráneo o de donde sea) es una apetencia de esencialidad. La comida y la libertad, con sol y descanso, forman un espléndido panorama de convivencia, de alternancia comunicada con el poema del mundo: Ulises en uno y en los demás. La magia alimentadora de la acción (el trabajo) y del ensueño (la felicidad) del hombre. No se desvía Kazantzaki de esta tendencia, y por ello puede escribir: «Hablábamos de las cosas eternas: de los cereales, de la viña, de la lluvia». Ya se observa claramente: es un viaje dentro de los temas constantes de nuestra propia vida, añorante y nostálgica siempre. Por el sentido profundo de los hombres y de las cosas, lo cual acaso sea el aliciente de la herencia de su país y de los trágicos griegos. Hay escena y plaza-

ágora. Hay comunión. Naturalmente, ¿cómo ignorar la proyección de Esquilo o de Sófocles? ¿Y cómo podría ignorarlos el escritor griego Nikos Kazantzaki?

Surge, asimismo, una conducta, y puede decirse incluso una moral: «Me daba de nuevo cuenta, intuía, que la felicidad es una cosa sencilla y frugal: un vaso de vino, una castaña, una pobre sartén, el rumor del mar. Nada más. Y para sentirlo todo, a fondo, sólo se necesita un corazón sencillo y frugal».

¿No se ve la limitación de necesidades y el enriquecimiento del hombre fácilmente contento y contentado?, ¿no se piensa en el hombre de desnudeces, frente al sol y a la piedra, en sequía y en testaruda tarea de arar y plantar y esperar, con corajuda y sufrida esperanza, a que se anuncie la liberación, esto es, la cosecha? Austeridad y belleza. Nobleza del hombre consciente. Como una mística de la propia naturaleza. En alcance de lo noble lo digno. Lenguaje de paz para un hombre de paz y de libertad.

Kazantzaki pasa del diálogo al monólogo y viceversa: es la trayectoria normal de Zorba... y del escritor. Oscílase en el papel del personaje, y el heroísmo consiste en aprenderlo, en sabérselo de memoria. ¿Cultura de la antigüedad, y su vocero de amistad? Tal vez sea así, pero con la presencia de la muerte. Unas veces temida, ancestralmente, y con superstición; otras veces como desafiándola. Por algo es que recuerda una leyenda tradicional de Creta, y en dos frases que se contemplan y responden existe toda la síntesis apetecida de vivir, saber y morir. Hela aquí:

«—Yo trabajo como si no tuviese que morirme nunca» (y esto lo dice un anciano, campesino de noventa años, que está plantando en su huertecillo).

«—Y yo trabajo como si fuese a morirme ahora mismo» (y esto lo dice Zorba, en su solidez madura de roca).

El problema no ofrece solución, ni se trata de buscarla. Kazantzaki invita al amainamiento de pasiones, mediante la reflexión. Allá cada cual con su temperamento y su conciencia. Lo importante es desnudarse y ofrecerse puro, radiosamente jubiloso en la extrañeza de descubrir lo que es la vida y la muerte. Y tal vez sus migas tendrá la cuestión, ya que el escritor habla en otra página de que «la verdadera felicidad es no tener ambiciones y trabajar como un negro, como si se estuviese dominado por todas las ambiciones. Vivir lejos de los hombres, tener necesidad de ellos y amarlos..., y de pronto darse cuenta de que en el corazón la vida ha cumplido un último milagro: de que la misma vida se ha vuelto un cuento de hadas».

Siguiendo el mismo método empleado con el autor griego, respecto al autor galo conviene escoger su obra representativa de «escritor mediterráneo». Es aún más fácil que en Kazantzaki, ya que toda la obra de Giono está inspirada y orientada por la vieja cultura del Mediterráneo. No puede negarlo, aunque él mismo establezca «momentos» en su producción literaria. La razón estriba en que es un producto de Italia y de la tragedia teatral griega. Así se ha formado y así lo proclama desde su casa provenzal, en Manosque. Campo y colinas, olivos y almendros, leyendas y realidades: son sus alimentos, sus verdades. La alegría, como sana alimentación natural. Con ética y con método de vida.

Aunque la trama sea casi siempre «mediterránea» (pero en lo provenzal, por la fuerza de las cosas, o sea, *naturalmente)*, para mí es la novela *El canto del mundo* la obra mejor refleja esa característica de zona común, de *mare nostrum,* de terreno conocido y luminoso.

Sin embargo, antes de orientarme en citas de esa novela, paréceme oportuno copiar unos párrafos de Giono acerca de su concepción de hombre-escritor. Véase primero sobre el oficio de escribir:

«—Es preciso escribir recto, fuerte, y con la mayor riqueza posible: abordar el tema directamente, sin escapatorias. Hay autores que dan vueltas alrededor del asunto y durante mucho tiempo; escriben haciendo trenzados; y hay que coger el tema cara a cara y adentrarse sin dilatorias. Luego, todo se presenta y con seguridad; despacio, acaso, pero con toda seguridad.»

Y respecto a su línea, como afirmación auténticamente dicha, escribe:

«—No hay que liberar solamente al hombre, sino a toda la tierra. No es el hombre quien debe servir a la tierra, ni la tierra al hombre. todo eso no trae más que calamindades. El apoderarse de la tierra y de las fuerzas de la tierra es un resto de sueños burgueses, y ello entre los poseedores de la sociedad nueva. Hay que libertar al hombre y a la tierra, para que el hombre pueda vivir su vida de libertad en la tierra libre. El gran impulso es el impulso hacia la libertad máxima. El verdadero artista está siempre en vanguardia. Está encaramado en la cofa del navío; es el descubridor de nuevas tierras libres, y de todas las alegrías, alimentos y riquezas que están aguardando al hombre y no para ser cogidas por él o vendidas o encerradas en una caja de caudales, sino para que las viva en una armoniosa integración. Este campo no es de nadie. No me interesa este campo; quiero vivir con

él y que la tierra viva conmigo y que esté contenta bajo el viento y el sol y la lluvia; lo que quiero es que estemos siempre de acuerdo.»

Viaje sin juego; viaje a las concretas y auténticas verdades de la libertad del hombre. Sin rodeos. Sin caretas. Un hombre de sol y de luz en su cambio de claridades y sombras, de calor y frescor. El sentido profundo de la vida en el Mediterráneo. ¿Pobre? Acaso. Pero, ¡tan rica y tan pasmosamente nueva! Es el designio de Giono, andando en pos de huellas ya marcadas, como muy bien pudiera ser el ir (en convergencia, y no como mero copista o seguidor, aceptando ciegamente influencias) hacia lo escrito por Gide en su época de plenitud, al aire libre y repleto de sana esperanza, en su libro *Les Nourritures Terrestres*. Giono, como resonancia posible, da el título de *Les vraies richesses* a su tentativa de adhesión a la elementalidad del mundo (hombres y cosas: el lenguaje comunicable de la Naturaleza). Un caso típico podría ser la fogata, esa lumbre de ramillas y ramas, cuando el viento empuja las cenizas, y con un vaso de vino tinto entre amigos bebido. Noción antiquísima y renaciente, siempre novísima cargada de poesía en su pureza, en su candor. Lo describe Giono (igual que se ha demostrado en *Alexis Zorba*, de Nikos Kazantzaki) en pasión de veras.

Ya surgió antes, en otros folios de este trabajo, la palabra «ética». No puede abandonarse este criterio, ni en arte ni en la vida. Hay un manojo de impresiones y de sensibilidades, que encauzan al hombre hacia lo hermoso. Porque toda idea ética es idea de belleza. Sin lados esteticistas, claro, sino en sustancia estética. No es lo mismo, ni mucho menos. Y el hombre necesita esa ayuda de realidades, es que tiene que apoyarse en la belleza. Dentro de lo que sea (su pluralidad de sentimientos y aspiraciones), pero que halla en vibración de vida una belleza rotunda. En matices, si fuese posible. Porque Giono aconseja ese camino, viviéndolo, sopesándolo, haciéndolo materia de literatura igual que alimentación espiritual. Escuchémosle:

«Hombres, las grandes fuerzas de la Naturaleza, esa que os asustan tanto, son las fuerzas verdaderas, las fuerzas puras, las que nos ayudan a vivir, a construir, a ser, y en el fondo sólo se trata de ser, dentro de la mayor pureza y de la más honda verdad posibles. Coged florecillas. No tengais miedo del ventarrón que encorva y doblega el follaje y hace que se quejen las ramas. Entrad en el vasto campo de las alegrías, cogedlas. Siempre habéis tenido miedo de las alegrías, habéis vivido (os han obligado) en el miedo. Ya podéis venir y adentraros en el vasto campo de las alegrías: os pertenece, es de vosotros.»

Hay una poesía y una visión cósmicas en esta obra de Giono, en toda su producción quiero decir, claro. Pero es en *Le chant du monde*

donde más y mejor se manifiesta. Ulises en su nacimiento, en tierra y mar, bajo sol y lluvia. El Mediterráneo, en su expresión de morada de hombres, en sencillo contar homérico. Todos los personajes. Todas las fuerzas de la Naturaleza. Todas las cosas. Con símbolos, y hasta con mitos. Visión como una masa coral, como un poderoso orfeón en juego de voces naturales, elementales, esenciales. Fusión del relato y de su significación. Con el amor, como brújula y destino. Y ya lo anunciaba Giono (lo subraya C. Michelfeder in *Jean Giono et les religions de la terre,* NRF, 1938) en arranque directo de «Solitude de la pitié»; decíamos allí que no se puede aislar al hombre, y que el rostro de la tierra lo lleva en su corazón. Por ello, el canto del mundo podría utilizarse en plural: cantos, igual que alegría. Cantos y alegrías del mundo. Pero, nos advierte el escritor de Manosque: «... para esta novela lo único que haría falta sería tener ojos nuevos y oídos nuevos, un cuerpo nuevo, un hombre como herido y afligido, maltratado por la vida, despellejado casi a fuerza de sufrir, para no desear sino la canción de cuna cantada por el mundo».

¿Qué comentario se arroja como torrente ante tamaña invitación? Es poesía pura en un programa de vida completa. Pero con exigencias terribles: pureza por todas partes, pureza siempre. Muchos lectores se sonreirán ante esta filosofía cósmica: dirán que es difícil. Claro, pero la recompensa es honda y durable. Acaso sería la propia definición de la vida satisfecha, de la vida verdaderamente vivida. Y en *El canto del mundo* van incorporándose ante nosotros una serie de héroes-personajes: el agua, el río, el bosque, la noche, el monte, los animales, las plantas, o dicho de otro, las fuerzas permanentes, claras o misteriosas de la Naturaleza. Aunque también intervienen seres de carne y hueso, hombres ante todo, como Antonio, o el marinero, o el mellizo, y alguna que otra mujer, como la vieja y la joven. Simbolismo de unos seres (hombres o animales o cosas) en su ciclo de integración al vivir, esto es, al mundo. En acción, y con la esperanza del ensueño. Poesía, pues, y muy abierta, desplegada.

El río sirve de vehículo de vida. Mundo, en su expresión de canto. Antonio y la participación de fuerzas conscientes e inconscientes. ¿No es la cara y cruz de la realidad? Vida y muerte. Como obedeciendo a leyes. Ritmo, ciclos, y vuelta a empezar, junto al sol de verano o al frío de invierno. Pájaros y su mensaje de estaciones. O sea, una renovada y constante presencia del sur. Alegrías en la vida desatada: o gozo, o tristeza, o amor u odio. Giono maneja esos símbolos en vocabulario de puro poeta. Como Kazantzaki: los sentimientos uncidos al léxico. O sea, a su canto. Al concierto de la verdad y de la libertad. Orfeón de las permanentes corrientes del vivir y del soñar.

Se supone al lector encariñado con esta mística de lo poético. Y se le ahorran nuevas citas y otras notas suplementarias. Es autor de envergadura por ambición de totalidad. Como ocurre en el universo. Visión, pues, cósmica, y una poética asimismo cósmica. Radicalidad del hombre en su medio natural: habitándolo. Teniendo conciencia de esta habitabilidad. De ahí, surgiendo con claridad, su integración a lo elemental, a lo que nace y muere: al misterio.

COMO SENCILLA CONCLUSIÓN

En ahondada mirada se ha ido comprobando, Nikos Kazantzaki y Jean Giono, vuelven a colocar al hombre en medio del coro del mundo. Tal vez con música de Bach. Y, desde luego, con la sangre antigua y nueva del Mediterráneo. La tragedia de los trágicos griegos. Tierras del sol, a orillas del Mediterráneo. Sol y ansia de más. Avidez. Recreando el mundo. Escritores son el griego y el galo, que buscan la diafanidad de la vida. Por eso, y como sin querer, escriben y describen en plena poesía. Para renovar (¿o quién sabe si solamente para buscar y en esperanza del hallazgo?) la virginidad del universo. Canción, en el sentido exacto del vocablo. Canto. Como Zorba, con su «santouri», o como Antonio, siempre en el agua del río. Desorden de lo primaveral, con su cortejo de sentimientos vivos, violentos, apasionados. El sol de la demasía. El Mediterráneo. El hombre que al interiorizarse se abre como corola de flor en sazón. Lo humano, sin vallas; al contrario, exteriorizándose por impulso de espontaneidad. El pan y el vino. La cigarra y la higuera. El olivo y la cabra. ¿Bendición de dioses? Lo es para los escritores, apoderándose de misterios y claridades. ¿No andamos de nuevo entre meandros de la añeja y recién nacida libertad? Kazantzaki y Giono así lo han ido manifestando en sus libros. Es espigar en el hombre mediterráneo, hacerse «hombre» desde Andalucía a Grecia, sin olvidar a ningún paisaje intermediario. Todo hombre es símbolo. Pero en las tierras mediterráneas hállase la frugal armonía del hombre y de las cosas. Hállase la musicalidad y el canto de plaza y campo, de cielo y muerte, de virginidad. Constantemente despierta y despertada. Es el hombre que espigamos gracias a las novelas de Nikos Kazantzaki y de Jean Giono. Y descollando como significación *Alexis Zorba* y *Le chant du monde*. — JACINTO LUIS GUEREÑA.

NOTAS SOBRE TEATRO

LO QUE NO DICEN LAS CARTELERAS

La actualidad del teatro no es sólo lo que se hace en los escenarios, sino también aquello que, fuera de ellos, se piensa acerca de los medios y los fines del arte dramático. En buena lógica debería existir una relación armónica entre lo que se hace y lo que se piensa. Es decir, que las representaciones teatrales deberían ser la objetivación en los escenarios de una determinada concepción del arte dramático: aquella concepción del arte dramático que se correspondiera con lo que Ortega llamaba «la altura de los tiempos».

Pero, en un momento dado, coexisten —aunque no sea de modo pacífico, ni tiene por qué serlo— varias concepciones del teatro dentro del marco cultural de la sociedad. De esa dialéctica se nutre el desarrollo del drama. Y, sin esa dialéctica, el drama sufriría una parálisis, un estancamiento. Ahora bien, el hecho de que haya varias concepciones del arte dramático no significa que todas ellas sean válidas. Sólo hay *una* concepción válida del teatro: aquella que «recoge» el espíritu de la época y lo «devuelve» en un teatro que, por su forma y contenido, sirva para su justa expresión dramática.

Al decir, líneas atrás, «lo que se piensa», me refería muy concretamente a esta concepción única, válida, del teatro. Una concepción dialéctica. Lo frecuente es que, por lo que atañe a las demás concepciones existentes, éstas *ya no se piensen,* sino *se hagan* de manera mecánica. A estas concepciones les caracteriza una *praxis* rutinaria y la ausencia de hombres teóricos. Entiéndase: esto no quiere decir que los grandes teóricos del drama sean necesariamente previos a un movimiento dramático revolucionario; muchas veces, los grandes teóricos han venido después o simultáneamente (Aristóteles formulaba su poética cuando la tragedia griega estaba ya en trance de disolución). Lo que queremos significar es, simplemente, que *uno* de los ingredientes que singularizan toda concepción periclitada del drama es la ausencia de preocupaciones teóricas, ausencia que, indefectiblemente, va acompañada de esa *praxis* rutinaria. No hace falta —entonces— pensar, porque pensar es descubrir, y resultaría ocioso descubrir lo que ya está descubierto, lo que ya se ha aceptado y *se hace* cada día en los escenarios.

La concepción dialéctica del teatro, la concepción del teatro «que se piensa», no tiene por qué estar reñida con la *praxis* escénica. Al contrario, debe existir una relación armónica entre pensamiento y acción. Y así ha ocurrido muchas veces a lo largo de la historia del

teatro. En otras palabras: un teatro dialéctico no es forzosamente un teatro sin escenarios, un teatro de catacumbas, un teatro maldito, un teatro sin proyección amplia y fecunda en la vida social.

Ocurre a veces, sin embargo, que unas determinadas condiciones sociales e históricas sí hacen de él un teatro *al margen*, sin escenarios y sin apenas proyección en la vida social. Surge entonces esta contradicción: lo que «se piensa» no aparece en los teatros. Estos se encuentran monopolizados por la praxis rutinaria, por el teatro que no se piensa, que no necesita pensarse, que repite mecánicamente sus fórmulas dentro de una heredada estructura socio-económica del teatro. Quizá se comprenda ahora mejor la afirmación que he puesto al frente de este artículo: la actualidad del teatro no es sólo lo que se hace en los escenarios, sino también lo que se piensa fuera de ellos. Afirmación que, naturalmente, presupone esa contradicción en nuestra presente vida teatral.

Lo que se piensa... ¿Qué es lo que se piensa hoy en el teatro español? Si echamos un somero viztazo a las publicaciones minoritarias, si observamos los repertorios más característicos de los teatros universitarios y experimentales, si tomamos nota puntual de las más recientes exposiciones teóricas —en algún libro, en algún pequeño ensayo de revista, en conferencias, etc.—, surgen de inmediato en nuestra memoria una serie de temas y una serie de nombres que, desde luego, *no están* en las carteleras. Pero todas esas preocupaciones, todos esos —a veces, incluso— debates, ¿no son también actualidad, actualidad viva y palpitante, como pueda serlo una cartelera de espectáculos? Lo son. Y hasta es probable que lo sean en mayor medida.

Quizá el tema que hoy más interesa y preocupa —en este nivel señalado— sea la obra de un autor, Bertolt Brecht, y sus concepciones revolucionarias del arte dramático: su teoría del teatro épico, su idea del «distanciamiento», etc. Podríamos decir más. El nombre de Brecht aparece por todas partes: ensayos, artículos, conferencias, coloquios... Por todas, menos por una: los escenarios. (No ignoramos, al expresar esta afirmación, algunas recientes experiencias escénicas, que por lo reducidas y minotaritarias, o bien por lo erróneo de sus presupuestos de origen y nada convincente realización, no hacen sino confirmar la regla.) Hay una «moda Brecht». Un «sarampión Brecht». Es muy lógico que así ocurra, porque así ocurre siempre con los grandes renovadores del teatro. Por otra parte, es de destacar el hecho de que no se trata de un fenómeno privativo de las minorías del teatro español. La «moda Brecht» se encuentra extendida por todo el mundo. Para comprobarlo no hay que hacer otra cosa que echar un vistazo a las publicaciones teatrales francesas, inglesas, italianas, americanas... O

bien, observar la evolución de una serie de autores—como Osborne, con su reciente *Lutero*—; evolución cuya trayectoria ha estado presidida bajo el signo de Brecht.

De las teorías brechtianas sobre el arte dramático, y de sus postulados para un teatro épico, es probable que nada sea hoy más debatido entre nosotros que la idea de «distanciamiento». Este tiene, digámoslo así, una doble dimensión: como técnica de interpretación—el actor del teatro épico, según Brecht, ha de usar de ese «distanciamiento»— y como técnica literaria—la anécdota debe, según Brecht, situarse a una distancia de la actualidad, para que el espectador pueda comprender mejor esa su realidad actual—. Los argumentos de la mayor parte de las obras de Brecht están tomados de *otro tiempo*. Se refieren claramente a su tiempo, a nuestro tiempo, pero mediante esa distanciación.

La teoría brechtiana del teatro épico—y dentro de ella esta idea del «distanciamiento»—quedó sintetizada por su autor, hacia 1930, en una tabla comparativa entre la «forma dramática del teatro» y la «forma épica del teatro». He aquí esa síntesis:

Forma dramática del teatro	*Forma épica del teatro*
se actúa	se narra
envuelve al espectador en una acción escénica	hace del espectador un observador
absorbe su actividad	despierta su actividad
le hace experimentar sentimientos	le obliga a adoptar decisiones
vivencia	imagen del mundo
el espectador es introducido en algo	el espectador es puesto frente a algo
sugestión	argumento
las sensaciones se conservan como tales	las sensaciones llevan a una toma de conciencia
el espectador está en medio de la acción: simpatiza	el espectador está frente a la acción: estudia
el hombre como algo conocido de antemano	el hombre como objeto de investigación
el hombre inmutable	el hombre mutable
tensión desde el comienzo	tensión en el curso del desarrollo
cada escena para la siguiente	cada escena para sí
acción creciente	montaje
suceder lineal	suceder en curvas
determinación del curso por evolución	por saltos
el hombre como algo fijo	el hombre como proceso
el pensar determina el ser	el ser social determina el pensar
sentimiento	razón

Esta síntesis (que hemos tomado a través de «El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht», de Siegfried Melchinger. Buenos Aires, 1959, p. 80), revela con bastante precisión lo que para Brecht significa el «teatro épico». En sus obras teóricas —por ejemplo, *Pequeño Organon para el teatro,* de 1948—, Brecht contraponía ese «teatro épico» a los conceptos aristotélicos de la tragedia, que identificaba con esa «forma dramática», que repudiaba. Se ha señalado —a mi juicio, con acierto— que esa identificación no era del todo exacta. En rigor, lo que Brecht criticaba era el teatro naturalista de su tiempo. La tragedia griega respondía a unas condiciones sociales e históricas muy particulares, ajenas por completo a lo que significaría el teatro siglos más tarde.

De todos modos, el tema es rico y complejo. Vale la pena que nos detengamos en él, aunque sea brevemente.

Para los griegos, la tragedia tenía un fin moral: mediante la representación de unos sucesos espantosos, el espectador sentía compasión y terror, lo que le llevaba a ser mejor de lo que era, a «humanizarse» en sí mismo y en sus relaciones con sus semejantes. Esto era la catarsis, que equivalía a una purificación. Los ingredientes de carácter religioso son, como puede apreciarse, muy notorios. Con Eurípides, este esquema —perfectamente adecuado al teatro de Esquilo y Sófocles— se resquebraja. Educado en la escuela de los sofistas, Eurípides era un racionalista y, por lo mismo, un dramaturgo imbuido de un profundo espíritu crítico. (Ya nos hemos referido aquí a este tema. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 185.) ¿Es una mera coincidencia que ese racionalismo crítico de Eurípides sea simultáneo al fin de la tragedia en Grecia? O, como parece más lógico, ¿no será ese racionalismo *la causa* de que termine la tragedia? ¿Son compatibles racionalismo y tragedia? No afirmamos, sino que nos preguntamos.

Para Brecht, la respuesta era clara. Su concepto del «distanciamiento» quiere ser lo opuesto a la catarsis. El fin último del distanciamiento —y, por tanto, del teatro épico— es que el espectador *tome conciencia* de su situación. Para Brecht, la catarsis era una forma de enajenación, en la medida en que el espectador se veía obligado a aceptar una imagen inmutable del hombre y del mundo, a resignarse con su destino, que por último se imponía siempre a las fuerzas humanas. Hans Egon Holthusen *(Brecht.* Seix-Barral, Barcelona, 1963, p. 62), llama la atención sobre cómo el término *Verfremdung* (distanciamiento) recuerda visiblemente el de *Entfremdung* (alineación o enajenación), y concluye que la *Verfremdung* es una manera de hacer visible la *Entfremdung,* para que el espectador tome conciencia de ella. Aparte cierta falta de comprensión de la riqueza y complejidad que encierra

el término «alienación» o «enajenación», la observancia de Hans Egon Holthusen es acertada. Para Brecht, el teatro épico debe tener como fin la desalienación del hombre, y el «distanciamiento» no es otra cosa que un método artístico para lograr ese fin. Método que se basa en provocar en el espectador, no la «compasión» o el «terror», sino la *sorpresa.* Ante un acontecimiento sorprendente, el espectador —que «debe ejercitarse en una visión compleja del arte dramático», como proponía Brecht en sus notas a la «Opera de perra gorda»— terminará por relacionar esa chocante situación enajenada, que ha visto en el escenario, con su propia situación —real— enajenada. Es de observar la enorme confianza que Brecht depositaba en la capacidad creadora, o recreadora, del espectador. «Una señal de respeto que se debe a los espectadores —escribió Brecht— es la de no subestimar nunca su inteligencia». Brecht, con su teatro épico, con su idea del «distanciamiento», requería un nuevo tipo de espectador: el hombre de nuestros días, hijo de la era científica, al cual no se llega —o no se debe llegar— por la vía emocional, sino por la vía racional.

Es de destacar también, por último, que todo ello no comportaba en la teoría de Brecht, sin embargo, un concepto del teatro como algo rígido, más o menos parecido a un frío recinto pedagógico. Esta sería una imagen falsa de Brecht. Los fines pedagógicos del teatro están en la base misma de sus supuestos estéticos, pero, para él, «desde siempre, es quehacer del teatro, como de todas las demás artes, entretener a la gente» *(Pequeño Organon para el teatro).*

He aquí, apenas enunciados, los dos puntos esenciales de referencia para el problema teórico más interesante —o uno de los más interesantes— que hoy nos preocupa, y que están contenidos en estas dos palabras: *catarsis* y *Verfremdung.* O lo que es lo mismo: tragedia y teatro épico. ¿Es posible una síntesis superadora? Hay quien cree que sí, y que de esa síntesis saldrá el nuevo teatro, el teatro de mañana.

Sin entrar en profecías, sería conveniente examinar antes hasta qué punto existe una contraposición entre lo que los griegos entendían por catarsis y lo que Brecht buscaba con su «distanciamiento». Para el ciudadano de la Atenas del 458 a. de c., ¿fue una forma de enajenación la primera representación de *La Orestiada?* Lo fue, años más tarde el *Edipo* de Sófocles? Para el hombre ateniense, la tragedia quizá pudiera significar en su momento, por el contrario, una forma de *desalienación;* esto es, una aventura libre del pensamiento, cuya meta no era otra que aprehender el mundo y profundizar en el conocimiento de la condición humana.

Esta observación nos remite a lo que ya hemos dicho antes: la crítica de Brecht a Aristóteles parece dirigirse más bien al teatro na-

turalista. El gran dramaturgo germano encontró a éste en vías de disolución, reducido a esa mera praxis rutinaria de que hemos hablado antes. Frente a ese teatro mecánico, Brecht levantó un teatro dialéctico, que es hoy la base de los mejores movimientos dramáticos renovadores en todo el mundo, y que, a nuestro nivel, es la base del teatro «que se piensa», que se cuece, y que un día posiblemente saltará con ímpetu a los escenarios.—Ricardo Domenech.

Sección Bibliográfica

SUEÑO Y VERDAD: UNA MEDITACION DE MARIA ZAMBRANO *

Escribir en España es, para una mujer, empresa delicada. Este país, en las cosas literarias al menos, es un universo donde el hombre decide en solitario la historia de cada día, con la mejor ignorancia de las posibilidades femeninas, seguramente por obra de ciertas reminiscencias feudales. Uno puede imaginar a Teresa de Cepeda como una regidora itinerante y cáustica o como una vidente estereotipada en trazas de desmayo; pero no es ya tan fácil, en extensos niveles de mantalidad, concebirla pura y llanamente como escritora, crítica o moralista. Es más, uno puede pensar, inmerso como está en este mundo patriarcal, que no hay voces verdaderamente oriundas para designar los femeninos que la creciente invasión de los movimientos de la mujer, obliga sin demora a admitir. Escritora o psicóloga o médica, dichas así, son palabras eufónicamente rebeldes, discordes para quien piense que debajo de ellas yace la realidad bastarda de una intromisión.

Claro que la observación va siendo ya anacrónica, según el movimiento femenino va calando en nuestra sociedad y la incorporación de la mujer a la Universidad, a la profesión y a la opinión, es fruta, en su meollo, madura. Pero viene a servirnos para no olvidar los lastres con que, aún hoy día, tiene que zarpar una mujer que quiera escribir en España.

Dicho todo esto a propósito de María Zambrano —una mujer expatriada y viajera— puede tal vez resultar impropio. Y, sin embargo, no lo es, en razón de que sus obras —muy especialmente la que nos ocupa— nos testimonian la calidad españolísima que reside en la última fibra de esta fina escritora. María Zambrano escribe para españoles, desde una mentalidad básicamente española y con el españolísimo sello que es la improvisación del tema. Por estas razones —y porque al leer su libro nos queda la clara impresión de hallarnos ante una escritora excepcionalmente femenina— se justifican las anteriores líneas.

---

* María Zambrano: *España, sueño y verdad.* Edhasa, colección «El Puente». Barcelona, 1965; 216 pp.

España, sueño y verdad es un libro refrescante, de ese género poco común, a caballo entre la especulación y el calor de la vida, que tan poco abunda en nuestra literatura actual. No es, sin embargo, un libro dilettante, sino en lo que este adjetivo supone de agilidad y de interés por la entera cultura humana. Libro raro, habría que forzar los moldes para darle cabida en la literatura cotidiana. Con todo, creemos que puede tener su mejor condición en algo que, a estas alturas, va resultando entrañable y excepcional: que su lectura deleita al lector.

Por otra parte, el libro es heterogéneo y está escrito con una mano que conoce las posibilidades de la improvisación. Insisto en que no quiero decir que sea un libro concebido circunstancialmente, con prisa o negligencia, sino que se trata de una obra meditada y tramada desde la improvisación, por una experiencia decantada y clara y desde una granada madurez. En pocas palabras, es uno de esos testimonios en que el intelectual se decide a formalizar, sin bagajes demasiado costosos, las ideas dispersas que ha ido acumulando en su personal meditación, en su lectura y en su experiencia, aligerando el resultado de toda carga inútil a su propósito ilustrativo o, simplemente, gozador. Y claro está que los libros así han de parecer refrescantes —cuando vienen con la necesaria fundamentación—, han de resultar gratos, en medio de una cultura como la nuestra actual, carente de cuerpo medianero, en la que la cabeza y la cola visibles dejan pocas veces expedita la vía a la aventura elemental de gozar leyendo.

Ya se habrá comprendido que el libro en cuestión no es fácil de exponer. Podríamos decir, a lo sumo, que su amable diversidad abarca temas tan distintos como el magisterio de Ortega, la semejanza entre Don Juan y el Cid, la calidad oral de una ciudad como Segovia, la religión de Unamuno, etc. Pero la dificultad se desvanece si caemos en la cuenta de que nada aprovecharía relatar el contenido de un libro, cuya principal virtud es la de haber sido escrito precisamente para ser leído. *España, sueño y verdad* no admite la gestión del intermediario. Sí hay que señalar, en cambio, la capacidad intelectual que su autora despliega a través de todas sus páginas, hasta lograr que los ensayos no sean meras divagaciones, sino fundamentados estudios.

Es decir, que se trata de un libro heterogéneo, por el que desfilan muchos temas y problemas, pero que ha sido construído con la manera segura de quien sabe muy de antemano lo que quiere decir. Todo lo anterior nos lleva a ver más claro lo que ya dijimos sobre la improvisación. Volvemos a las páginas de este libro cómodo y agradable, y siempre salimos de ellas convencidos de que es un libro improvisado, creado un poco imprevistamente. He oído decir a Maravall que

la lectura tiene como principalísima función la de sugerir temas, abrir horizontes al escritor y confirmar así la condición de cuerpo —y cuerpo biológico— que tiene la cultura humana. Y esto lo sabía bien María Zambrano, finísima crítica literaria, frente a los que creen que comentar es buscar andaderas porque uno no puede marchar sin ellas.

Improvisado, pues, o tal vez mejor, aceptado de la sugerencia que nos llega en cualquier momento de la historia, pero no inventado. O, lo que es lo mismo, escrito sobre las incitaciones que se reciben desde fuera, y que aquí son aceptadas con ejemplar modestia. Porque se desprende de este libro un aire humilde, como excusado y provisional, que poco tiene de exacto si consideramos la solidez de la mayoría de sus páginas. Nos encontramos con que el libro de María Zambrano es el producto meditado de una grandísima cultura y de una ponderada meditación —otra rara calidad tratándose de un libro «literario» actual— y con que su argumentación tiene una extraña fuerza persuasiva.



En un primer grupo de estudios, María Zambrano habla de Cervantes, de Don Quijote y de Dulcinea. Es decir, habla de Cervantes, en reflexiva incursión por los terrenos de la creación literaria. Creo que el problema es éste: el que plantea la creación, vista desde la circunstancia del autor; desde la obra misma, en sus logros y en sus limitaciones; y vista, en fin, desde dentro de ella misma, en la luz refractada y plural del complicado espectro literario.

La autora de este libro inteligente quiere mostrar la obra de Cervantes, primero linealmente y como a simple vista, y luego al trasluz, refractada en sus diversas tonalidades. Y ¿qué resulta?: la ambigüedad de Cervantes en la ambigüedad del héroe y de la obra.

La ambigüedad se manifiesta muy marcadamente en las páginas aclaratorias que sobre Don Quijote escribieron Ortega y Unamuno, aunque bien podría extenderse la observación a toda la bibliografía quijotesca —recuérdese el tono problemático con que se desenvuelve la investigación en la obra monumental de Luis Rosales—. La ambigüedad, es decir, la penumbra, ese halo de inquietante oscuridad, de incertidumbre, que rodea las cimas de la novela cervantina, como telón de fondo sobre el que se han afanado todas las interpretaciones. El libro de María Zambrano parte de este hecho, aceptándolo, para tratar de esclarecer sus causas.

Don Quijote, cifra y mito, ha nacido en la novela —en cuanto forma de conciencia reflexiva y de expresión moderna— en lugar de haberse

originado en la tragedia, su verdadero vehículo. Resulta así que la cifra del alma española, su mito y su arquetipo no se engendra en la tragedia, no surge de la conciencia trágica del pueblo —en lo que esta conciencia tiene de habitáculo común a los dioses y a los hombres—, sino que aparece en una novela, reflexionada, construída y, por tanto, humanizada. Don Quijote, el loco ejemplar, pero no como un dios que lo fuera por la cólera o los celos, sino como un hombre cualquiera que ha enajenado su razón. La grandeza de la locura quijotesca reside, por eso, no en el hombre que la titulariza, sino en la peculiaridad que la distingue: es grande, «por la clase» de locura que es.

María Zambrano sigue este camino: para entender a Don Quijote en su ambigüedad es preciso develar la penumbra con el pensamiento. Es, en fin de cuentas, la misma tarea que pretendió Ortega. Frente a ella, el Unamuno de la *Vida de Don Quijote y Sancho,* no consigue sino perpetuar la ambigüedad raptando a Don Quijote de la novela para que ingrese en la tragedia. Pensamos que Unamuno en este trance no quiso verificar nunca una verdad, que, por otra parte, él conocía sobradamente: la diferencia sustancial —y tan ilustrativa— que media entre Don Quijote y Alonso Quijano el Bueno.

Dulcinea, amor imposible, o mejor, mujer imposible, sería para Cervantes una gran revelación, un tropiezo conmovedor. Cree María Zambrano que nuestro novelista supo insertar ese tropiezo en la vida del famoso hidalgo, quizá porque, en la base, los dos personajes tenían una dimensión imposible: el amor imposible de Dulcinea, la locura imposible de Don Quijote.

☆

Una breve nota estudia la aproximación entre el Cid y Don Juan, en razón de una coincidencia biográfica: los dos héroes han de matar al padre de la mujer. El estudio se desenvuelve sin perder de vista la circunstancia local que gravita sobre el Cid y el carácter más universal que Don Juan asume en la literatura.

Ambos personajes, sin embargo, son trágicos. Ambos surgen, muy fundamentalmente, de la necesidad literaria —trágica— de matar al padre de la que será su amada. Sólo que el Cid protagoniza «la tragedia de matar», mientras que en el Burlador el crimen es más bien de circunstancias. Se trata, pues, de un problema moral, pero que se resuelve literariamente, en cada caso, desde una moral distinta. En la aventura de Don Juan —la burla es un juego, al cabo, y al juego lo mueve la voluntad— hay, además, una difusa componente estética que es la

medula de esa inconsciencia caprichosa, de ese incontrolado albedrío donjuanesco, típico y tópico. Notemos que el estudio de María Zambrano se queda quizá, en este punto, en la piel de la comparación.

*

No nos detendremos mucho tiempo en los estudios dedicados a Ortega y a Unamuno, dos pensadores que parecen confluir cardinalmente en la formación y en la obra de María Zambrano.

Ortega, filósofo español, es un ensayo sobre el magisterio, visto a través del que Ortega ejerció sobre su escuela de Madrid y sobre España. Rodríguez Huéscar —en el homenaje que esta Revista dedicó en el decenario de su muerte a nuestro filósofo— testimoniaba idénticamente esta básica dimensión educadora de la obra de Ortega.

Ortega quiso ser un maestro para su escuela y para España. Pensó que sólo se realizaría si lograba realizar a los demás. María Zambrano muestra esta pasión educadora partiendo del hecho, no demasiado sorprendente, de que en España no había filosofía en los años en que Ortega se hizo. Esto viene a mostrarnos el presente ensayo: la gestión histórica de Ortega creando un pensamiento, adiestrando un discipulado y dirigiendo su pasión al problema de España. Y esto, a través de la nostalgia de un testigo próximo, que no ha perdido la orientación de aquel magisterio.

Respecto de Unamuno —ahora parece recrudecerse el afán por parangonar al rector con Ortega, y no siempre con legítimos fundamentos, como advertía hace poco tiempo Garagorri—, María Zambrano perfila con esmero las líneas angustiadas de su intimidad religiosa. Y esto, en dos planos: en el interior y más oscuro del entrañable «combate» —así lo llama ella— por la fe que mantuvo don Miguel; y en el exterior de la creación poética. Las crisis religiosas, la lucha incansable, la búsqueda de Dios y esa desgarrada consciencia de la incomunicabilidad del ser humano, son objetos de consideración ya muy traídos y llevados, pero que se tratan ahora de manera nueva.

No podríamos resumir el recorrido que hace María Zambrano a través de lo que se ha llamado «el drama religioso de Unamuno». Quien lea este libro lleno de hallazgos originales verá que el gran combate lo fué por la luz y desde la poesía. La autora escribe también desde una trémula consciencia poética. Quien lea este libro, pues, tiene bien avalado el resultado: lo que en él se dice de la religión unamuniana y de su desgarrado dolor, es el pensamiento de una mujer muy próxima a la poesía sobre un hombre que ante todo fué un poeta. Probablemente esto es lo que no cuenta demasiado en las interpretaciones

de Benítez, de Nemesio Gonzales Caminero o de Charles Moeller, por citar algunas de las más difundidas precisamente en aquellos niveles de conciencia que más difusamente ven el problema religioso en la obra de Unamuno.

☆

Cómo la poesía baja al infierno en busca de la palabra pristina, cómo la trae luego al mundo para mitificarla, o cómo la filosofía busca esa palabra en el mundo mismo, «en el centro de la palabra misma»: he ahí el camino para llegar al idiota, «el que ha quedado apenas sin palabras, al parecer», el hombre ínfimo que parece límite de lo humano en el vacío clarísimo de sus ojos contemplativos.

María Zambrano dedica este homenaje a Velázquez, con el rigor de su talante filosófico y, al tiempo, con la temblorosa emocionada condición poética que la impulsa por las páginas de este libro bello. Junto a ello, además, son muchos los temas que articuladamente va rozando —en especial el problema de Edipo en el pensamiento de Freud— con singular finura, ilustrándonos siempre y, lo que es más grato, sorprendiéndonos con su originalidad.



Hemos dejado conscientemente de referirnos a los estudios que versan sobre el gran poeta Emilio Prados, a la mujer en la obra de Galdós y a la interpretación de la incomparable ciudad de Segovia. Al segundo, porque es un estudio hecho sobre perspectivas sociológicas, quizá distante de la anterior temática. Al de Prados, porque es un ensayo sobre la muerte en la circunstancia de aquella poesía, demasiado próximo al poeta y, en algunos aspectos, ya tratado otras veces. Al que habla de Segovia, «un lugar de la palabra», por parecernos digresivo y poco coherente en la estructura general del libro.

☆

Finalmente, hay que notar que este libro, además de los méritos ya anteriormente reseñados, está escrito con una rara diafanidad y en un idioma reposado y expresivo. No es chico mérito este de la calidad literaria, tratándose en general de obras ensayísticas, ni sorprendente viniendo de una mujer que, como María Zambrano, triunfó hace mucho tiempo de esa difícil gesta.—José Antonio Gómez Marín.

SENCILLAMENTE, «LAS COSAS»

En el año 1960 decía Aranguren, refiriéndose a «la juventud europea»: «Busca, sin duda, el confort material, y en este sentido es muy expresiva la aspiración general—por parte de quienes no los poseen aún—a los medios personales de transporte—automóviles, scooters—y a los aparatos eléctricos domésticos. (...) El joven de hoy tiende a asegurarse una sólida situación profesional y una satisfactoria vida familiar, a refugiarse en su vida privada, a organizar su hogar con la mayor comodidad y el mejor gusto posibles, para reunirse en él con sus amigos, escuchar música, poseer una pequeña biblioteca, una refrigeradora y una lavadora eléctricas, vivir dentro de un grato marco, entregarse en los ratos perdidos a sus hobbies...».

Estas frases, escritas hace ya cinco años, resumen certeramente la situación planteada en *Les choses,* novela de Georges Perec, que acaba de obtener el Prix Renaudot (1): Un joven matrimonio francés concibe la felicidad únicamente como posesión de «cosas», y dedica todos sus esfuerzos a conseguir el dinero necesario para obtenerlas.

Uno de los problemas más interesantes que plantea esta obra es el de la relación entre novela y sociología, tema hoy de moda por el éxito reciente de *Los hijos de Sánchez.* Mucho nos tememos que esta moda pueda suponer en nuestro país, en la práctica, dar vacaciones a la imaginación y recaer en el puro descriptivismo naturalista, ahora puesto al servicio de una evidente intención social. Pero volvamos al caso francés. Georges Perec es sociológo y ha utilizado hábilmente sus conocimientos. ¿De qué modo?

En primer lugar, su libro se subtitula *Una historia de los años 60.* Claro está que para la amplitud de la novela actual esto no supone dificultad importante, pero no debemos desdeñar esta pretensión de objetividad y esta concreta determinación cronológica.

Los protagonistas, Silvie y Jérôme, están muy lejos de ser dos figuras plenamente individualizadas, tal como las quería la novela clásica decimonónica. (Para los españoles, Galdós nos sirve siempre de excelente punto de referencia). La unión de los dos forma un solo personaje, la pareja, que el autor nombra frecuentemente con la tercera persona del plural (2). Además, ellos están plenamente identificados con su grupo de amigos. Parece claro que los protagonistas

---

(1) GEORGES PEREC: *Les Choses. Une histoire des années 60.* Ed. Julliard, Coll. «Les Lettres Nouvelles», 119 pp., París, 1965.

(2) Ha estudiado recientemente el tema de los pronombres personales y la novela Michel Butor, en un artículo publicado en la revista «Eco», que aparecerá próximamente en España, editado por Seix y Barral.

no son más que un ejemplo concreto de un fenómeno mucho más general. Se ha llegado a compararlos con los «retratos-robots», figuras construídas mediante la adición de rasgos concretos sobre un fondo indiferenciado.

El rasgo fundamental, ya lo sabemos, es ese deseo de adquirir cosas. Pero hay muchos más. Georges Perec logra aciertos brillantes al describirnos la actitud de esos protagonistas-grupo social ante puntos concretos tan diversos como la revista *L'Express,* las películas de la «nouvelle vague», De Gaulle, el problema de Argel, el «nouveau roman»... En estos pasajes, la descripción sociológica alcanza frecuentemente el nivel de una ironía deliciosa.

En el fondo, no cabe duda que Perec nos presenta un mundo cosificado, con la evidente alusión ideológica que esto supone. La novela comienza con una descripción minuciosa de objetos que nos recuerda las habituales en Robbe-Grillet; la diferencia principal es que lo que aquí se describen son objetos... soñados por los protagonistas, no reales.

Este grupo representado por los protagonistas es, evidentemente, un producto social. La publicidad es una de las grandes causas de su desgracia. Los escaparates iluminados y los atractivos anuncios de las revistas ilustradas son el medio de que se vale la sociedad de la abundancia para crear en ellos nuevas necesidades artificiales. En grotesca paradoja, Silvie y Jérôme trabajan también para la publicidad, con lo que sirven al monstruo que les devora. Su procedencia social (clase media) les impulsa también a refinar su gusto.

No se limitan a buscar la comodidad más o menos grosera, sino que quieren alcanzar todo el refinamiento que la sociedad opulenta parece poner a su alcance: objetos artísticos, singulares, lujosos, refinadamente escogidos. Su gusto, en general, es bastante acertado: Cuadros de Klee, Piranese, Fragonard; cómodos muebles y jerseys ingleses; la película «Lola», esteticista y sentimental; en música, «El Archiduque» y «La muerte y la doncella». Pero, en el fondo, siguen una moda o un capricho superficial, no una necesidad auténtica.

Se ha dicho (3) que ésta es una novela del *tener,* no del *ser.* En términos existenciales: No son auténticos; viven en la superficie, en la trivialidad. Sus relaciones personales se mueven en el mismo plano de banalidad refinada: Les gusta divertirse con su grupo de amigos. Su vida conyugal es afectuosa cuando tienen dinero, hosca y distante cuando se les acaba. No tienen hijos, ni creencias religiosas, ni compromiso político profundo.

---

(3) ROBERT KANTERS en *Figaro Littéraire,* 25 de noviembre de 1965.

Su tragedia es la de aquellos que se quedan a mitad camino de todo: Ya hemos visto que, simplificando mucho, deberíamos llamarles «empiristas»; pero, a la vez, poseen las peores cualidades del idealismo totalmente desarraigado, paralizante: quieren todo o nada, no se resignan al modesto esfuerzo cotidiano. Podemos usar un término tomado de la lingüística para calificarles: son «semicultos».

En esto y en muchas cosas más se parecen a Bouvard y Pécuchet, la pareja complementaria creada por Flaubert. Conforme avanzan sus historias, la moralidad inicial va quedando helada ante el avance progresivo, arrollador, del fracaso.

La novela de Perec tiene cualidades evidentes: Originalidad. Inteligencia. Lucidez. Ironía. Facilidad narrativa. El problema, acertadamente planteado, se va cerrando sobre sí mismo. Intenta Perec salvar la complejidad novelesca con un brusco cambio de perspectivas: Los protagonistas parecen renunciar a sus sueños, se trasladan a Africa, intentan una nueva vida. Pero la huida en el espacio, como es lógico, fracasa. Para los personajes de esta tragedia contemporánea (para los de toda tragedia auténtica) no hay salida.

En esta segunda parte, la novela afronta dos nuevos riesgos: Por un lado, al problema central de «las cosas» viene a sumarse, de modo confuso, el tan frecuente de la «instalación» en el mundo como «personas respetables» de los jóvenes, a cambio de la renuncia a muchos ideales. Por otra parte, el mismo problema de «las cosas» parece haberse escapado un poco de las manos del autor.

Existe una ambigüedad ideológica que puede frustrar en gran medida el favorable efecto social de esta denuncia: ¿Cómo usar bien las cosas? La novela nos dice muy poco de esto. Su autor ha contestado así, en una entrevista (4): «La felicidad consiste en utilizar las cosas sin problemas». ¿Qué quiere decir esto? ¿En qué consiste hoy, en la práctica, en las ciudades de nuestro mundo industrial, esa «vida sencilla» cuyo retorno se propugna? La ambigüedad corre el riesgo de llegar a confundirse con el inmovilismo.

La novela, fiel quizá a su origen sociológico, no apunta soluciones, se queda en la descripción del problema. Sabemos que va a traducirse en seguida al castellano. Será curioso observar cómo reacciona la sociedad española, todavía tan distante de la francesa, ante la cuestión que plantea este libro: Un problema real, de este momento, que nos afecta a casi todos. Se trata, sencillamente, de las cosas que nos rodean.—ANDRÉS AMORÓS.

---

(4) En el *Figaro Littéraire* citado en la nota anterior.

UN GRAN «BANQUETE» DE LEOPOLDO MARECHAL

Leopoldo Marechal quebró un silencio prolongado. Este silencio encontró devotas amistades y contertulios dispuestos al diálogo constructivo y creador. En este sentido un largo silencio no es una larga soledad. El silencio es a veces necesario como prólogo de lo que vendrá: el fruto de una afanosa búsqueda de la manera más personal de dirigirse al lector. Esto parece haberle ocurrido a Marechal. Desde la publicación de *Adán Buenosaires,* su nombre quedó en el recuerdo de sus lectores como el de un poeta y un novelista en la plenitud de su carrera. Pero quedó allá lejos, y la atención del lector corrió veloz detrás de otros temas más urgentes. Marechal dió ahora rotunda respuesta de este prolongado silencio. Esto demuestra que su alejamiento de la actualidad literaria fué un acto voluntario para acercarse a una nueva forma de enfrentar los problemas del país y del hombre, aunque en forma abstracta como diría el mismo autor. Aquí tenemos el fruto.

El banquete de Severo Arcángelo (1)—calificado por el autor de «monstruoso»— es una novela totalmente lograda. En Marechal descubrimos de pronto que el idioma ha recobrado repetinamente sus valores esenciales: propiedad, legitimidad, precisión, dignidad. Cada palabra tiene un sentido exacto en el texto, y el adjetivo y el gerundio disfrutan de una lozanía que sólo se descubre en los grandes maestros de la lengua. Todo esto sin olvidar lo sustantivo: hacer una novela. Y además cultura y poesía. ¿Qué más podemos pedir a un escritor en momentos en que el clisé fotográfico parece haberse convertido en la aspiración máxima de muchos autores argentinos?

Ahora bien; ¿qué es *El banquete de Severo Arcángelo*? En *El hombre que fué Jueves* hay una dedicatoria a Bentley, amigo de la primera juventud del autor. En ella dice Chesterton que sólo ese amigo podrá comprender el verdadero significado de la obra, porque ambos «sufrieron juntos el terror de las cosas misteriosas». Y este *Banquete,* de Marechal, está poblado de cosas misteriosas que algún amigo del autor tal vez comprenda en toda su importancia. Varias generaciones de hombres y un número grande de lectores fué la respuesta que el público dió a los «misterios» chestertonianos. Esto es lo que probablemente sucederá con la obra del escritor argentino. En el *Banquete* abundan las situaciones cargadas de intención explosiva y diá-

(1) *El banquete de Severo Arcángelo.* Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

logos de un humor sutil y profundo. Es un humorismo intelectual y literario —en el más amplio sentido de los términos— hecho de matices bien pensados y mejor elegidos. Algunas escenas parecerían querer elevarse como paradigmáticas de la condición humana. Pero, ¿existe una condición humana establecida con leyes inflexibles? Marechal demuestra que no. El sostiene que la condición de los personajes la determina el autor. O sea que todo se mueve guiado por una mano nada sentimental. Para ello el autor dejó de lado el análisis psicológico para presentar figuras de una sola línea: son así porque el autor lo quiere, para que cumplan su misión en el relato. Las criaturas de Marechal no se rebelan, como le ocurría a Faulkner con las suyas; aceptan su destino y no dan explicaciones. También están alteradas las leyes de la lógica de la vida. Conviene subrayar que se trata de la vida y no de la novela, pues la novela hace mucho que arrojó la lógica por la borda con beneficio para autores y lectores. Entonces debemos filiar al *Banquete* en el género fantástico, o bien en el «realismo fantástico» que proclamaron Pauwells y Bergier en *Le Matin des Magiciens:* abordar el mundo con mentalidad de jugador de ajedrez y alterar deliberadamente la colocación clásica de las piezas. A partir de esta operación, la cara del mundo será como nosotros queramos que sea. Esto es lo que ha hecho Marechal. La psicología se retiró de estas páginas y dejó su lugar a la fantasía para confundirse con la realidad y dar por resultado lo inverosímil: el *Banquete* se realiza, pero no se ve; no se sabe porqué se realiza; no se nos dice en qué consiste; no se nos explica su simbolismo. Pero no tenemos ninguna duda de que el *Banquete* es un hecho real y tremendo. Aquí está viva la fuerza de un verdadero creador.

Entre un despliegue de grandes frescos alegóricos, Marechal se apodera de la voluntad del lector y lo lleva de la mano mansamente. El lector se sentirá agradecido de que en este libro fantástico estén ausentes la truculencia y el miedo. Todo es poético en un ambiente de chimeneas y hornos de fundiciones —más presentidos que reales—, y hasta los castigos se sabe que nunca serán mortales. En este *Banquete* no hay escenas pantagruélicas. El hombre es más quimérico que materialista, más espíritu que carne. Pero, eso sí, es un maniático de la voluntad, del orgullo, de la vanidad de su grandeza y de sus sueños de locura. Nadie se tutea. Hasta los *clowns* Gog y Magog —dos nombres bíblicos—, que simbolizan al pueblo y son tratados como el pueblo, emplean un lenguaje literario y de subidas ideas metafísicas. Tienen que ser astutos y sagaces, y si es posible tan cultos como sus adversarios de clase. Ellos son los que deben disputarle sus dominios a Severo Arcángelo, metalúrgico en Avellaneda y mago en la casa

grande de San Isidro. El poder está simbolizado por un hombre creador de su propio destino, por un moderno *self-made-man,* gran fabricante de fortunas. Un monstruo montado en una idea fija, y las ideas fijas hacen milagros pero destruyen la vida. La garrulería y el servilismo están simbolizadas por las profesiones en las que el dinero es una mera ilusión: el profesor Bermúdez, el astrofísico Frobenius, el periodista Farías, el ordenanza Impaglione. Estos no son simples personajes de un relato novelesco. Son símbolos de otras tantas inquietudes y probables destinos del ser humano.

Esta novela del autor de *Adán Buenosaires* nos devuelve el amor por la literatura, por el arte, por la belleza, por el noble oficio de escribir. Las cosas están bien contadas; el relato es fluido y denso al mismo tiempo, las palabras fuertes están donde deben estar y la interpretación de las alegorías queda a cargo de cada lector. El «realismo fotográfico», en que corre peligro de perderse cierta corriente de la novelística argentina, está ausente de estas páginas. Con *El banquete de Severo Arcángelo,* Leopoldo Marechal ha hecho un gran bien a la novela argentina.—José Blanco Amor.

ROGELIO ECHAVARRIA: NOTAS A «EL TRANSEUNTE»

Hay que haber conocido a Rogelio en su Bogotá. Hay que haberle visto en su despacho de *El Tiempo,* sobremirando la Avenida Jiménez y la Carrera Séptima. Hay que haberle observado detrás de su mesa repleta de la materia viva que es la información que se va amontonando en cualquier periódico. Hay que haber salido con él, a tomar un café rápido a «La Romana», porque el tiempo que se concede no le da para más... Pero hay que haber visto también sus ojos ilusionados de muchacho que estrena horizontes y su fe indomeñable en la vida, que durante el día va acarreando lentamente un montón de datos objetivos a su mesa de despacho, que por la noche —si el sueño no nos vence— hay que intepretar, ordenar en esta otra labor que es siempre la verdadera poesía. Sólo entonces no nos asombramos de la espléndida madurez de un libro como *El transeúnte,* que aunque aparecido en el año 1964 había sido escrito desde 1945 a 1952.

Y a la luz del dato cronológico, no del editorial —los poetas estamos acostumbrados a tardanzas y a dilaciones— hay que situar

exactamente la poesía de Rogelio Echavarría. Resulta entonces que este libro empezó a escribirse antes de que Cote Lamus, por ejemplo, llegara a España trayéndonos su embajada de poesía y de amistad. Que «El transeúnte» comenzó su vagar por la poesía colombiana, antes, mucho antes de que los compañeros de generación de Rogelio nos dieran sus libros significativos. Pero, sobre todo —y a ello hacía mención en una nota publicada en Colombia—, nos damos cuenta de que la actitud poética vigilante de Rogelio avizoraba hace ya veinte años algo que se impuso más tarde incluso en la poesía española: una valoración de lo cotidiano, el canto a las cosas de todos los días santificadas por la oración del poeta, que advierte que ellas también deben entrar en el ámbito de lo poetizable, que gracias a él entran en el ámbito de lo poetizado.

Y todo ello con una parquedad de medios, con una «economía del lenguaje» como ha podido calificarla acertadamente Ebel Botero (1), con «autenticidad de la palabra» como ha podido decir con justeza Fernando Mejía Mejía (2).

Es ésta, a mi modo de ver, la primera lección que *El transeúnte* nos presta. Pero no nos engañemos: este descubrimiento —que nos asalta desde el primer poema del libro:

Como el papel seco en su aceite flota en la linfa pura,
el que contiene todas las verdades del mundo
se ha quedado sobre tus ojos sin entrada.

sabe simultáneamente con un tono subjetivo —con la máxima subjetividad que tiene siempre la poesía amorosa y, corolario natural de esta forma de poesía, con la aparición del tú, que comparte con el poeta la aparición de un mundo que aun cuando exista ante nosotros con la certidumbre de su objetividad, sabe, al mismo tiempo, que es perecedero, que dura, en el fondo, lo que dura la mirada querida que lo contempla. Así, para seguir citando el poema inicial:

Todas las cosas simultáneamente
morirán cuando cierres los ojos,
y nada crecerá cuando todo lo ignores.

No penetrará totalmente en el ámbito elegido por la poesía de Rogelio quien se detenga, como yo lo hice en mi primera nota de asedio a este poeta (3), en la mención de lo cotidiano que, sin embargo, nos

---

(1) *El Espectador,* 20 de junio de 1965, Bogotá.
(2) *La Patria,* 27 de abril de 1965, Bogotá.
(3) *El Tiempo,* 9 de mayo de 1965, Bogotá.

asalta inevitablemente al entrar en contacto con *El transeúnte*. Precisará, en cambio, la valoración de lo que yo puedo ver ahora, al tornar morosamente, en una segunda lectura, sobre la poesía de Rogelio: la presencia de una actitud hondamente amorosa, que circunda con su aureola subjetiva el mundo objetivo con el que el poeta se enfrenta. Y es precisamente de la fusión de estos dos ámbitos de la que, a nuestro parecer, sale la mirada rotunda del poeta, que nos sorprende ahora por la totalidad de lo abarcado.

Entonces se nos aclara la terminología elegida, y casi en cada imagen podremos ver cómo se funden armoniosamente datos de la realidad y datos subjetivos:

Con tu sonrisa de moneda nueva
—frágil como un recuerdo—
... ...
La llave de tu cuerpo
en el fondo del mar sin fondo yace,
... ...
Tus manos ni tus pies para mí vacilantes
fueran, si regresaras con vida de la muerte,
porque sólo yo sé la escala de tu viaje
de nunca a siempre (4).

Quizá el tema del libro se nos dé con luz especial desde el cuarto y el último de los poemas recogidos. Significativamente titulados *El transeúnte* y *Tránsito* nos prestan, en sus versos, la imagen de una fugacidad —vista, sobre todo, desde el ámbito ciudadano— que nos llena el alma del sentimiento que al poeta embargara. Examinémoslos brevemente: Son ambos poemas en verso libre, pero cuya medida —iniciada con un eneasílabo en el primero, con un octasílabo en el segundo— va creciendo a medida que el poema va ampliando ante nosotros el motivo central del libro y de la poesía de Rogelio Echavarría. En el primero de ellos hay, acaso, una mayor sensación de abandono, un reconocimiento máximo de ajenamiento:

Las gentes que hallo son simples piedras
que no sé por qué viven andando.

Bajo sus ojos que me miran hostiles
como si yo fuera enemigo de todos,
no puedo descubrir una conciencia libre (5).

---

(4) *El transeúnte*, ediciones del Ministerio de Educación, Bogotá, 1964, página 11.
(5) *Lib. cit.*, p. 20.

En el segundo, al cabo, descubrimos una estoica resignación y sabemos que el tema definitivo del libro, que se había ido cercando con precaución, ha sido finalmente encontrado, definitivamente fijado:

¿Qué importa dónde se nace
ni dónde se muere,
si con la muerte regresamos
a la cuna y con el nacer
aseguramos nuestra muerte?
... ...
Debemos mirar a cada hombre y llamarlo y tomarlo
de la mano y preguntarle de dónde viene, desde cuándo,
nunca hasta dónde va, porque lo mismo
sabe que tú, que yo, que nadie.
... ...
¿Qué soy, sino —por fin— el que viaja con otros
que no saben de dónde vienen
más que evacuados de una mujer,
ni a dónde van
si no a ocupar el sitio que su sombra señala? (6).

El libro —la poesía de Rogelio Echavarría, hasta donde la conocemos —termina, por tanto, con una nota resignada, que, además, se ha visto abocada, siguiendo la misma trayectoria que advertimos en los últimos años en la poesía española a asumir una actitud social, que se iniciara en la reivindicación de lo cotidiano.

Pero antes de terminar nos ha entregado una serie de poemas, que son, en cierto modo, la crónica de una búsqueda, una crónica que incluye giros tan típicamente rolos —en su deseo de incorporar los más nimios detalles de la realidad— como el uso de los diminutivos:

Yo busco la pequeñita frescura que conduce

Una crónica en la que a veces la reiteración exclamativa apura el sentir y lo eleva a extremos que sólo en Aleixandre nos había sido dado gustar:

¡Oh tú!, ¡oh tú!, cómo llamarte,
cómo llamarte. ¡Única!

Una crónica donde se sabe acudir a la fuerza iracunda, a la expresión restallante:

Demonio de la lluvia, látigo de lujuria.

---

(6) *Lib. cit.*, pp. 65-66-67.

Una crónica, en fin, que nos va mostrando los entresijos de una voz distinta e inconfundible. Una voz que continúa los mejores acentos que encontramos un día en *Morada al Sur,* de Aurelio Arturo; que se destaca entre las de sus compañeros de generación: Fernando Arbeláez, Fernando Usarry Lara, Eduardo Cote Lamus, Jorge Gaitán Durán; que anticipa las de quienes vendrán después de él: Oscar Uribe Restrepo, Mario Rivero... Una voz en la que nosotros hallamos hoy uno de los timbres más entrañables y auténticos de la poesía colombiana contemporánea, en la que tanta entraña y autenticidad hemos encontrado.—JAIME FERRÁN.

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

DAVID VIÑAS: *Literatura argentina y realidad política.* Jorge Alvarez, Editor. Buenos Aires, 1964, 361 pp.

David Viñas es una de las figuras literarias más destacadas de la Argentina. Hasta el momento ha publicado una serie de novelas, entre las que se cuentan: *Cayó sobre su rostro, Los años despiadados, Un Dios cotidiano, Los dueños de la tierra* y *Las malas costumbres: Literatura argentina y realidad política* es su primer libro de ensayos tras el que prepara la obra *América Latina y la novela actual.*

La obra proyecta en la misma línea en la que en España se ha señalado en ocasiones la influencia de las realidades sociales sobre el desarrollo de la literatura; es, por tanto, un intento de colocar la literatura argentina en los caminos de la interpretación marcada en términos universales por una serie de grandes maestros, entre los que se encuentran los alemanes Ruhle y Hausser.

Está compuesta por una serie de estudios aparentemente aislados e independientes, pero que, en realidad, ofrecen un panorama acabado de la evolución sociopolítica de las letras argentinas. En ella destaca, en primer lugar, el duro estilo, la profunda crítica con la que David Viñas ataca a las antiguas estructuras políticas y a sus representantes en el campo de la creación literaria.

Examinada con atención, se observan en esta obra tres grandes méritos, en primer lugar el dar una nueva perspectiva histórica desde la política a la historia de la literatura recogiendo cómo a lo largo del siglo XIX se ha pasado de unos escritores aficionados y marcados

por un signo de diletantismo a unos profesionales de la literatura definidos por su responsabilidad social. En segundo lugar, la obra es un excelente diagnóstico de carácter general sobre las cuestiones literarias hispanoamericanas y, en último término, desbroza de manera valiente los caminos de una historia social y política de la literatura latinoamericana.

El propio autor, en su dedicatoria, negándose a sí mismo un valor que, sin duda alguna, tiene su obra, se limita a llamar a sus ensayos «puntos de partida» cuando quizá haya que señalarse que en su obra hay una mayor profundidad y más intensa realización de lo que aparentemente parece.

Forman el contexto del libro una serie de ensayos: el primero analiza la mirada a Europa de los escritores argentinos a lo largo del tiempo, estudiando cómo se han dado distintas formas, desde la colonial hasta la de los escritores de izquierdas en los últimos años. De este análisis parcial David Viñas extrae, entre otras, las siguientes importantes conclusiones: *La literatura y la cultura argentina en su última y más profunda instancia son asuntos políticos: un reconocimiento en libertad de la libertad, una comunicación desalineada, no un ser desde ellos, sino con ellos. Pero si ese reconocimiento y esa reciprocidad se materializan es porque ambos términos se encuentran en un pie de igualdad.*

En el segundo de sus ensayos, Viñas estudia el tema de «los niños y criados» a lo largo de la literatura argentina, acercándose en cierto modo a un análisis del proceso de cosificación y enajenación de la sociedad argentina. Un texto de Carré le sirve para realizar una enérgica crítica social y acentuando este aspecto en su tercer grupo de estudios bajo el título de «Liberalismo, negatividad y programa», no se limita a descubrir las relaciones entre literatura y sociedad política, sino que usa el testimonio literario para juzgar y condenar una época.

El tercer grupo de ensayos se titula «El apogeo de la oligarquía». Son las figuras estudiadas principalmente Lucio Mansilla, Miguel Caria y Martés, a los que Viñas incluye en la siguiente anonadadora definición:

«En el último cuarto del siglo XIX y primeros años del actual, la dirección del país y la producción y consumo de literatura son monopolio y definición de una clase.»

En este estudio, las puntualizaciones que Viñas establece sobre la obra de Marte, *La Bolsa,* son el testimonio de la actitud adoptada por la oligarquía liberal argentina frente al gran acontecimiento que va a hacer temblar sus supuestos: la emigración:

Con esta idea enlaza el autor su último grupo de ensayos, en el que, bajo el título «La crisis de la ciudad liberal», estudia el proceso de profesionalización de la literatura, la revolución de los intelectuales y la argentinización de los extranjeros. La tesis final de este apartado es: *La crisis de la ciudad liberal subrayada en el plano de la cultura por el paso de los «gentlemen» escritores a los profesionales de la literatura liberal.* Viñas reforma este supuesto con una frase lapidaria: *Los intelectuales que no abdicaron o que, habiéndolo hecho, sintieron su incoherencia, adoptaron dos salidas: irse o el suicidio.* Quiroga, Lugones, Florencio Sánchez y Jerchunoff son otras tantas demostraciones de esta tesis y evidencias de esta dura contradicción.

Gran libro, por encima de su estilo descuidado y deliberadamente endurecido y de la dificultad de su utilización como manual, este de David Viñas. Libro con grandes posibilidades para ser el prólogo de otros muchos, y además un itinerario despiadado de crítico y sociólogo que más tarde o más temprano nos gustará ver en todas las literaturas.—RAÚL CHÁVARRI.

BENJAMÍN SUBERCASEUX: *Chile o una loca geografía.* Serie de Nuevo Mundo. Editorial Universitaria de Buenos Aire, 1964, 214 pp.

Chile o una loca geografía no es, en absoluto, un libro exclusivamente literario, es, principalmente, una empresa de comprensión de un país y de sus circunstancias. El autor ha intentado por todos los medios identificarse con su tarea y poner al alcance del lector una discusión que agote los diferentes caminos por los que puede llegarse al entendimiento y a la comprensión de un país.

El éxito del libro ha sido tan rotundo que, desde 1940, fecha de su primitiva aparición, se han prodigado las reediciones hasta llegar a esta de la Editorial Universitaria de Buenos Aires, en las que la obra inicial ha sido condensada por el propio autor para facilitar su difusión y para reducir su precio en vistas a un posible acceso al gran público.

El autor hilvana los conocimientos históricos, los sociales, los económicos y los humanos. Chile —parece decirnos el autor— es un país a la medida y a las dimensiones del hombre. Nación contradictoria que desde la proximidad del Ecuador se lanza hacia la Antártida a lo largo de una diferencia de Paralelos como no tiene ninguna otra, pero en esta loca y aparentemente incongruente geografía se ha creado un pueblo y ha nacido una conciencia nacional, quizá una nacionali-

dad difícil, pero que siempre sabe encontrarse y autocontemplarse a lo largo de una serie cambiante de paisajes que se unifican en la perspectiva del hombre.

El libro reproduce en esta condensación las siete partes que le articulaban en su primera aparición ante el público: Descubrimiento de Chile; el país de las mañanas tranquilas, el país de la senda interrumpida; el país de la montaña nevada; el país de la tierra inquieta; el país de los espejos azules y el país de la noche crepuscular.

Todo a lo largo de este itinerario la prosa riquísima de Benjamín Subercaseaux nos hace encontrar y deleitarnos en la variedad y la sensata demencia de esta geografía chilena.

Libro cultural, en el más amplio sentido de la palabra, *Chile o una loca geografía,* es obra que nos ayuda a comprender a la nación hermana no como un paisaje ni una política, sino como una imagen.—R. CH.

DOS EDICIONES DE TEXTOS ILUSTRADOS

Fascículo especial dedicado a las conmemoraciones centenarias de la fundación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en la Colección de documentos inéditos para la Historia de Guipúzcoa. Edición preparada por Fausto Arocena, José de Arteche, José Berruezo y Luis Michelena. Por la Diputación de Guipúzcoa; San Sebastián, 1965; 127 pp.

Actas de las Cortes de Cádiz. Antología dirigida por Enrique Tierno Galván. Biblioteca Política Taurus; Madrid, 1964; 2 vol., 1229 pp.

Las reediciones de textos clásicos del pensamiento social constituyen, sin duda alguna, el mejor camino para alcanzar y extender su conocimiento. Por citar un ejemplo, mencionaríamos las recientes publicaciones en Francia, en colecciones populares, de escritos prácticamente inéditos de Robespierre y Saint-Just, que han servido para entrar en contacto de una vez con el traído y llevado pensamiento jacobino. La penuria de este género de publicaciones en España es manifiesta. No vamos a entrar en la motivación de este hecho, sino simplemente a estimar, apoyándonos en él, con todo su valor las obras que nos ocupan. De una parte, un conjunto de escritos relativos a los Amigos del País

vasco, centrado en un epistolario del conde de Peñaflorida; de otra, una bien construida antología de los debates en las Cortes de Cádiz, el broche, a la vez áureo y trágico, de nuestra Ilustración.

* * *

Constituye este fascículo de la colección de documentos para la historia guipuzcoana el resultado de una investigación desarrollada con el objeto de conmemorar el bicentenario de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. La labor de los señores Arocena, Arteche, Berruezo y Michelena se ha concretado en hacer llegar a nosotros la correspondencia de Ramón de Munibe a su padre con ocasión de su célebre viaje por Europa, un documento sobre la desconocida Sociedad Económica de San Sebastián, el plan para el estudio de las matemáticas en el Seminario de Vergara y una serie de textos sobre el proyecto de Aizpitarte de elaborar un diccionario vasco.

Ramón María de Munibe revive la figura del colector, que en los siglos XVI y XVII recorre Europa con el fin de recoger noticias útiles y adelantos técnicos. El suyo no es un simple viaje de estudios, como el que sirviera a Altuna para conocer a Rousseau, y algo más que los que postulaban los educadores de la Sociedad, Arriquibar e Ibáñez de la Rentería. Ramón de Munibe viaja cerca de tres años de un lugar a otro en Europa central y nórdica, con la preocupación casi exclusiva de conocer el nivel de avance técnico en la transformación del hierro y extracción de mineral. Entre el 2 de enero de 1771 y el 8 de septiembre de 1773, son treinta y nueve las cartas recogidas del malogrado Munibe a su padre, fechadas en París, Amsterdam, Falhum, Estocolmo, Philipstd, Dresde, Freybeg, Viena, Venecia y Turín, sucesivas etapas en su recorrido por el continente.

La aventura de Munibe nos muestra su habilidad como colector, delatada en la puntualidad de las descripciones, pero también, y a través de ella, la transición en Europa de la forma de producción artesanal a la industria de la revolución técnica, cuyos primeros ecos ya se sienten en Suecia y algunos lugares de Alemania. De lo viejo, sigue manteniéndose el secreto en torno a ciertos procedimientos y la conservación, por la violencia en ocasiones, de aquellos operarios conocedores de técnicas especiales, rasgos típicos del mercantilismo. Así, en Dresde, por diploma del elector de Sajonia se otorga a Munibe y a su acompañante una orden «a fin de que se nos mostrase cuanto quisiésemos ver, a excepción de las minas de *cobolc* y de arsénico... de que se hace aquí un misterio». Y en Estocolmo, constata que los obreros de las fábricas de hojalata son sajones «y no se atreven a volver a su país

por temor que los ahorquen. ¡Qué bella ocasión para enviar uno de ellos por mar a ese país!».

En los mismos lugares donde se registran los primeros momentos de la revolución industrial y capitalista. Con ocasión de visitar la ferrería de Soderfars, cerca de la capital sueca, el joven vasco se admira ante sus diez hornos, trabajando día y noche. «Se ocupan en esta fábrica más de 1.200 hombres para las diversas labores del fierro... Se halla en el centro de un bosque inmenso propio que tiene de diámetro de siete a ocho leguas de Francia y dan sobre 60.000 cargas de carbón, y, en suma, tiene la más bella disposición y proporciones del mundo». Las dimensiones y métodos de trabajo asombran a nuestro viajero. «En nuestro país —confiesa—, ni en las ferrerías de Francia que vi hacia los Pirineos, no se sabe casi nada de lo que se llama *trabajo en grande* de las minas de fierro». «Estas de acá, continúa, son cada una como un pequeño Estado o Provincia; tienen de 6 a 8 leguas, muy grandes de jurisdicción, en circuito; se hallan situadas en medio de dos lagunas o a las orillas de alguna de ellas; están rodeadas de bosques inmensos de pino; y, consiguientemente, la economía del agua y el carbón es cosa que repugna a las ferrerías suecas, cada una de las cuales emplea a los menos 500 personas que aloja, mantiene y hace vivir enriqueciendo al Estado y a los propietarios».

En otras cartas nos reafirma Munibe el nexo de la Bascongada con la Compañía de Caracas, por la que se preocupa especialmente, proyectando incluso su articulación con una compañía sueca, así como el carácter plenamente ilustrado de su mentalidad. Tal vez el momento en que este rasgo aparece con mayor claridad es en su proyecto de incorporación de la nueva ciencia a la sociedad, con la sacralización de la naturaleza típica del deísmo francés. «Se ha de fijar un paraje —piensa— en que pueda erigirse un templo a la naturaleza, en el que se junten las producciones de sus tres Reinos que estén esparcidos en las cuatro partes del mundo, y además de esto un pequeño santuario para las artes útiles y de primera necesidad, pues las riquezas y la abundancia traerán luego las que pertenecen al buen gusto y al lujo».

Escrito en un tono desenvuelto, combinando todo género de apreciaciones personales con su descripción de mineralogía o ferrerías, el epistolario de Ramón de Munibe supone uno de los más curiosos relatos de viaje del siglo XVIII español, tan rico en ellos. Con su intención de servir para que la Bascongada fuera «el depósito de las ciencias y artes no sólo de esas provincias, sino también del resto de España y aun de las Américas». Y en cuanto al estilo, con el mal castellano habitual en los escritores vascos del siglo XVIII, y aun de momentos más recientes.

El conocimiento del viaje de Ramón de Munibe se complementa con el epistolario, asimismo recogido, de don Gaspar de Munibe, desde Madrid, a su sobrino Peñaflorida, entre 1768 y 1783. Le aconseja y alaba, en las primeras cartas, la intención de Xavier de Munibe de hacer viajar a su primogénito por Europa recogiendo saberes útiles. Y justifica esta aprobación en forma no carente de interés: la nobleza española «sólo pretende su conservación en la existencia de sus generaciones, pero no en que tengan el fuste necesario para que sean hombres útiles al Estado».

También se incluye un documento sobre esa incógnita que supone la fundación en San Sebastián de una Sociedad Económica a espaldas de la Bascongada, el día 28 de febrero de 1779. No se sabe de ella demasiado. Registra José Berruezo en su nota explicativa que ocho de sus cuarenta y ocho componentes pertenecían a su predecesora, de ellos el socio-director, Manuel Ignacio de Aguirre. Su finalidad era, concretamente, «promover la industria y manufacturas» en la capital guipuzcoana. Desconocemos si alcanzó algún resultado práctico, o si esa declaración suponía una superación estrictamente burguesa del espíritu de los buenos nobles de Vergara y Azcoitia.

Y, finalmente, el plan de enseñanza de matemáticas, bosquejado por Gerónimo Mas para el Seminario de Vergara, eco de la inclinación hacia las ciencias útiles de los ilustrados Amigos del País. «Los métodos de las universidades —justifica Mas—, por la mayor parte, son relativos al estado antiguo de las matemáticas y ninguno abraza los descubrimientos modernos, y funda en ellos los mayores progresos que se esperan de estas ciencias».

La publicación comentada es, según vemos, cuidada y completa dentro de sus propósitos. Nuestro único temor es que no alcance la difusión que merece su contenido.

* * *

La difusión, en cambio, se encuentra asegurada en el caso de la antología de las Cortes de Cádiz que, a través de la Biblioteca Política Taurus, presenta el profesor Tierno Galván. Tanto su prólogo como las notas introductorias a cada uno de los epígrafes son de corta extensión, pero en ellos hay siempre la fuerza polémica inseparable de los escritos del catedrático de Salamanca. Con sus peculiares categorías de «pseudo-utopía», «ocultamiento» y «esteticismo», nos formula Tierno el tema de los reformadores gaditanos como el de «una clase dirigente inevitablemente conservadora empeñada en mostrar que no lo es». Los hombres que dirigen la discusión constitucional ocul-

tan conscientemente el fondo conservador que guía sus acciones. Eran revolucionarios que sólo creían en una revolución sin violencia. No conocemos el tema con el rigor suficiente para revisar globalmente estas afirmaciones, pero si los diputados de Cádiz no pretendieron hacer tabla rasa, en la medida de lo posible, con lo anterior, ¿qué es lo que buscaban? Responde Tierno que «tenían una mentalidad y unos hábitos conservadores desde los que aconsejaban ideas revolucionarias». Algo hay de ello, como lo hubo en la Asamblea francesa del 89, pero esto no es sino un rasgo inevitable en la iniciación de una revolución burguesa, con participación mayoritaria de hombres salidos de la anterior clase dominante, haciéndose precisa, por tanto, una indagación de motivaciones más compleja.

La sociedad española, en la vuelta del ochocientos, constaba de: «*a)* una minoría ilustrada, cuya fuerza moral sobre el pueblo apenas si suponía resistencia seria a un levantamiento político popular; *b)* una Iglesia menos culta que la francesa, con ideas regalistas menos acentuadas, y protagonista de instituciones odiosas, según se dijo en Cádiz, tales como la Inquisición y el tributo o voto de Santiago; *c)* un sistema de privilegios de clase, quizá menos feudalizado que el de Francia, pero tan anticuado e intolerable como aquél; *d)* una economía atrasada, con predominio rural y explotación sistemática del campesino por los terratenientes y hacendados; y *e)* unas instituciones políticas con poco prestigio en general».

En la nota explicativa del debate sobre la Inquisición nos dice Tierno que «el decreto de abolición del Santo Oficio de la Inquisición es el coronamiento de la obra de renovación de las Cortes de Cádiz, y el punto final de la tradición jurídico-política de la cultura barroca en España». Creemos que así es. Empero recientes publicaciones —como el trabajo de Defourneaux sobre la Inquisición y el libro francés, o el propio estudio de Herr— invalidan la afirmación siguiente. «Es verdad —apunta Tierno— que la Inquisición no actuaba, ni había autos de fe hasta hacía cosa de un siglo, quizá algún autillo, como se decía, semejante al de Olavide». Naturalmente, ya no se quemaban supuestos heréticos como un siglo antes, pero, según ha mostrado el precitado Defourneaux, lo que acaeció fue una desviación del radio de actuación inquisitorial hacia el sector político, creciendo en él su intransigencia conforme prueban los sucesivos Indices de la segunda mitad del siglo XVIII. Su papel en la alianza de Trono y Altar, en los años noventa, fue aún plenamente eficaz. Si bien, con la resistencia al primer asalto y la alineación definitiva del poder real del lado reaccionario, su permanencia no se justificaba ya como antes.

La antología se inicia con un resumen de las discusiones en torno

a la libertad de imprenta, al que siguen extractos de las suscitadas por la inviolabilidad de correspondencia, tortura y esclavitud, y las provincias de ultramar. «Se trata —hace notar Argüelles en el discurso con que lo aborda— de uno de los puntos más esenciales de la representación nacional; y habiendo declarado Vuestra Majestad que las Américas eran parte integrante de la Monarquía, es preciso que goce de absoluta igualdad de derechos».

No podemos detenernos en este punto que, como tantos otros, en la presente antología llevaría a la exigencia de una revisión a fondo de la labor de las Cortes. Por lo demás, aun en su brevedad, las notas con que el profesor Tierno Galván nos va introduciendo en los distintos temas suponen casi siempre un punto de referencia inmejorable. Por mencionar uno, al presentar la cuestión de los señoríos a abolir, pone de relieve que «la estructura feudal, en sentido genérico, de la sociedad española caía literalmente con este proyecto».

«En una ciudad sitiada, entre rogativas, cañonazos y críticos furiosos, se mantuvo una serenidad ilustrada».—ANTONIO ELORZA.

VICENTE LEÑERO: *Los albañiles.* Novela. Premio «Biblioteca Breve» 1963. Ed. Seix-Barral, 1964.

Dentro de la nueva e importante novela latinoamericana, Méjico ocupa un primerísimo lugar por la cantidad de buenos novelistas que actualmente cuenta, por su aportación a las nuevas formas del quehacer literario, que han hecho a este país buscar unos cauces expresivos modernos, nuevos, perfecta y estrechamente vinculados a las realidades vivas y coyuntura histórica de la nación que hizo la primera gran revolución del siglo en las Américas. Los nombres de Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Jorge Iberguengoitia, Azuela, Yáñez, Fuentes, Rulfo, etc., no son sino algunos de los que podrían entresacarse de una larga lista que ha hecho de la novela de Méjico la novela que explica y profundiza la historia de un país. Desgraciadamente, la novela mejicana es poco conocida en España, donde raras son las obras publicadas, habiendo de acudir para su conocimiento a la editora del Fondo de Cultura de dicho país. Como en el resto de la novela latinoamericana, en nuestro país no ha habido ni interés ni quizá oportunidad por hacerla desfasar el pequeño grupo, la élite que ha podido aprehenderla, para hacerla llegar al gran público, para convertirla en mayoritaria, como en mayoritaria se convierte tanto y

tanto estúpido producto que se edita hasta la saciedad por nuestras casas solventes y responsables. Dentro de este panorama, una de las contadas excepciones la constituye precisamente la editora catalana Seix-Barral, que preocupada por la cultura viva, por la cultura que se hace día a día, que explica y aclara las complejidades del mundo de hoy, y consciente del interés que ha de tener para los españoles el conocimiento de una literatura que cuenta un idioma común, y una historia más afín a nosotros, por múltiples razones, que cualquier otra historia, ha sabido dar prioridad e importancia a las novelas de dichos países, a las que abrió sus concursos literarios, en los que siempre obtuvieron lugares señalados. Tal es el caso del premio «Biblioteca Breve» 1963, recaído sobre *Los albañiles,* de un nombre, Vicente Leñero, que ya, por esta obra, ha de contar en adelante en el consenso de las letras del mundo de hoy.

Los albañiles, dice el prólogo, «verifica un análisis en profundidad de cierto sector del proletariado urbano mejicano». Durante los últimos años, una de las industrias que destacan en dicho país, por el progresivo aumento y ritmo creciente de su desarrollo, ha sido la de la construcción. Ya en el año 1961, la producción de cemento fué de tres millones de toneladas. Esta industria, naturalmente, necesita un trasvase de mano de obra, una incorporación de personal que, llegado de otros sectores y estratos poco desarrollados, se incorporaran a esta demanda de mano de obra que es una constante, por otra parte, de nuestros días. Naturalmente, es del campo de donde se produce la mayor afluencia de población emigratoria. Las bajas remuneraciones, y el hecho de que más del 50 por 100 de la población activa mejicana se emplee en la agricultura, son causas que, entre otras, explican el desplazamiento de estas corrientes humanas hacia otros sectores de producción.

Ya desde el principio nos encontramos la radicación de la problemática de la novela reseñada en un problema típico y representativo de la sociedad en que incide. Y es aquí, precisamente, donde a mi parecer se encuentra el principal fallo de la obra, tan llena de valores, como por otra parte reseñaremos. Al analizar un análisis en torno a un hecho imaginario que contrapone y enfrenta representantes de clases sociales antagónicas, naturalmente se desfasa el problema local del individuo en que dicho análisis se realiza para erigirse en típico o representativo de una multiplicidad o universalidad de individuos, representados como totalidad en la singularización, o singularizaciones de los personajes descritos.

El capítulo 9 es, a este efecto, revelador: en él, Leñero abandona el monólogo interno descriptivo para, en un tono más objetivista y

narrativo, realizar una vivisección del personaje Sergio, el plomero, a través de un día de su vida. Y es aquí, en este capítulo, donde tienen lugar ciertas escenas más o menos costumbristas que falsean el personaje, la situación, el posible análisis totalizador que del conjunto de la obra podría extraerse. Así, el episodio colateral y absurdo del autobús, que si se sitúa para definir más claramente al personaje, queda, en cambio, mal delineado como situación; el del cuñado y, en general, los de todo el «proletariado» que en la obra interviene, que a la larga ofrece una visión falsa, algo despectiva, lineal y superficial de dicha clase, como vista desde «fuera», es decir, a través de un individuo que no está integrado en ella, que la conoce solamente, o la refleja sólo en sus aspectos naturalistas, y no en todas sus contradicciones.

Salvado este para mí fundamental defecto, quiérase o no, es imposible al hacer el análisis de un personaje en una determinada situación no reseñar el entronque y alcance «sociológico» de dicho personaje extraído de una realidad determinada, la obra contiene numerosos y abundantes valores que la acreditan como un producto terminado, bien escrito y destacado de las actuales letras mejicanas.

El tema apenas cuenta: en la construcción de una obra se ha cometido, aparentemente, un crimen. El asesinado, o posible asesinado, es el guarda, velador o barraquero de la obra, un típico individuo-víctima, un ser para el que por encima de la piedad o el asco se siente la necesidad de la justificación. En torno al suceso, los personajes que le rodearon, que con él se relacionaron o intervinieron en la obra: los albañiles Jacinto, Patotas, Chapo Alvarez, Sergio García, Isidro; la hermana y novia de estos dos últimos, Celerina; los ingenieros Rosas, Zamora y el Nene, hijo del último, y los policías Pérez Gómez, Velarde, Dávila, Suárez, más el interrogador, Enrique Munguía, el hombre de la corbata a rayas, que lleva el peso de la investigación, aparentemente real, pero que bien pudiera ser ficticia, donde se mezcla lo verídico con lo imaginario, el deseo con la frustración, lo vivido con lo imaginado, lo real con lo posible, el presente con el pasado.

Desde las primeras páginas el lector encuentra una de las características, constantes hoy, en todas las letras latinoamericanas: la brillantez del lenguaje, este lenguaje que, partiendo del castellano, le está enriqueciendo, ampliando, adaptando a las modalidades de cada pueblo, vivificándolo, integrándole en el hecho social y en el sentir y expresarse de comunidades distintas con peculiaridades y características propias. Un ejemplo, puede ser, en el capítulo 2, el siguiente diálogo, ejemplo de la riqueza que a este respecto cuenta la novela:

«—Pobre Nene. ¿Viste el azotón que se dió en la mañana? Te perdiste algo bueno, Isidro. Nomás pregúntale a Jacinto... ¿Pero dónde estabas que no lo viste? Ahí mero fué. Andaba volteando a ver tarugadas y zácatelas, en el mero hoyo fué a dar. Trabajo me costó aguantarme la risa, y que voy y que me le acerco mientras Jacinto lo ayudaba a levantarse. «¿Pues cómo estuvo, ingeniero?», le digo. Nomás se agarraba las piernas que ahí fué donde más duro se dió el fregadazo. Me ganó por fin la risa porque el pobre no podía hablar; nomás meneaba la cabeza como diciendo: no fué nada, no fué nada. Pero cómo de que no. Y que le digo, soltando la risa: «¿Andaba volteando pa arriba para que no lo cagaran los pájaros?» No le hizo ninguna gracia, ya ves cómo es. También Patotas le gritó algo desde por allá. Se hizo el disimulado, pero bien que oyó, y que se va, yo creo que a cambiarse los pantalones porque los traía todos mojados, Isidro, como de miar. ¡Ese Nene!»

Capítulos y momentos plenamente logrados que de la novela pudieran entresacarse son las impresionantes escenas que se relatan del Manicomio de La Castañeda, a través de don Jesús, el presunto asesinado, el interrogatorio del capítulo quinto a Sergio García, el plomero, en un diálogo movido, rápido, conciso, estremecedor, que nos habla de lo que es la «tortura mental» e ilumina un método para destruir a un hombre y lograr un objetivo mucho más importante que la investigación en torno a la verdad. Y enlazando con éste, el capítulo octavo, con descripciones de diversos tipos de tortura empleados por diversos policías para arrancar confesiones a presuntos reos.

El miedo, la insolidaridad, el egoísmo, el vicio y la perversidad como producto de una determinada moral impuesta en una sociedad de nuestros días, pero nunca la esperanza —no existe esperanza ni en los personajes ni en el autor—, quedan perfectamente reflejados en esta obra, donde la perfección formal, belleza e importancia del lenguaje y construcción analítica, junto a parcelada visión problemática, nos dan como resultado una obra contradictoria, polémica, pero siempre interesante, de gran calidad.—ANDRÉS SOREL.

CIENCIA Y FICCION

PATRICK MOORE: *Science and fiction*. George G. Harrap & Co. Londres, 1957. Versión española de Victoriano Gil Pascual. Colección «Ser y Tiempo». Volumen 34. Taurus ediciones, S. A. Madrid, 1965.

Nos atrevemos a recomendar la lectura de este libro partiendo de una paradoja especialmente rebuscada por el comentarista: «El problema que encierra toda objetividad deja de existir cuando *alguien* no es objetivo.» El porqué de esta paradoja se debe a una deplorable lectura, inicialmente realizada por el comentarista. El título del libro es atrayente, pero aún lo son más los temas que integran el índice. Transcribimos algunos de ellos: «Del mito a la ficción», «Aves, espíritus y rocío», «Monstruos con ojos de insecto... y otras clases», «Mutantes y robots», «Mentes incorpóreas» y... «Los comentarios y la crítica».

El comentarista —que ha leído primeramente el índice— no puede frenar la morbosa y sutil curiosidad: «¿Comentarios? ¿Crítica?... ¡Veamos lo que dice!» Y dejándose llevar por estas ataduras en forma de interrogantes, busca y encuentra el capítulo XVI, en cuya página 219, el autor de *Ciencia y ficción* se expresa así:

«No hace mucho tiempo que un amigo americano me envió un ejemplar de una revista de ficción científica, en cuyas páginas encontré una sección destinada a la crítica. En ella trataba de dos libros: uno de sir Harold Spencer Jones, entonces astrónomo real, y otro de un entusiasta de los platillos volantes, que publicaba su entrevista con superseres de otros mundos. Se atacaba agriamente a sir Harold por sostener que Marte y Venus eran inhabitables: «La actitud del autor es típica de un convencionalismo dogmático incapaz de ver más allá de sus narices.» En cambio describía al del platillo volante como «un hombre de aguda y penetrante perspicacia, que escribe de forma tan sencilla y sincera que se hace difícil o imposible no creerle.»

«No causan mucho daño estas cosas en tanto se hallen limitadas a las más ínfimas capas literarias, pero hacen resaltar el hecho de que tanto las revistas como los libros deben leerse con cuidado. Se comete un yerro al depositar demasiada confianza en cualquier crítico. Puede ser un hombre que no haya conseguido vender sus propios libros; quizá un amargado, incapaz de ver algo bueno en cualquier cosa, y hasta pudiera tratarse de un chiflado.»

El comentarista queda perplejo y cierra el libro. (El comentarista había olvidado aquello de «abrojos son buenos para los ojos», escrito

al final de una página. En la siguiente se indicaba: «buenos para sacarlos».)

Se precisaba una fórmula de compromiso, una paradoja que, sin mermar la sinceridad que el crítico debe al lector de estas líneas, no repercutiera sobre la opinión «objetiva» que merece el libro de Moore. (Estimamos que la función crítica exige una lectura «racional y lógica» y no «a salto de capítulo»; lectura que precisa una sistemática a seguir, utilizando en ella el tamiz crítico, dentro de equilibradas constantes, y a ser posible dejando a un lado las opiniones excesivamente «subjetivas». No lo hicimos así, y por ello rogamos se nos disculpe.)

Tras el hallazgo de la «paradoja», se reanudó la lectura, «como debe hacerse»: hoja tras hoja, y desde el principio. Y he aquí algunos retazos curiosos, otros importantes, que anotamos y exponemos siempre con «relativa objetividad». Por otra parte, el tema requiere suma cautela.

«El mero hecho de llamar «literatura» a la ficción científica hará que muchas personas se lleven, consternadas, las manos a la cabeza. La ficción científica es para ellas sinónimo de pistolas lanza-rayos, de invasores marcianos provistos de monstruosa figura tentacular y, lo que es más significativo, de las historias de terror. Debemos admitir que estas últimas, así como algunas de las publicaciones modernas, no dejan de tener cierto parentesco; la ficción científica, sin embargo, tiene suficiente vitalidad para romper con esas turbias compañías del pasado. El objeto de este libro es hacer una breve historia del tema para poder fijar con precisión el lugar que le corresponde» (1).

«¿Qué es la ficción científica? (2) ¿Nos limitaremos a H. G. Wells, a Edgar Rice Burroughs y a Dan Dare, o ampliaremos el campo para incluir en él obras como *El fabricante de estrellas* (Star Maker), de Olaf Stapledon, y *Fuga a los espacios* (Out of the Silent Planet), de C. S. Lewis, que son, principalmente, investigaciones sociológicas o filosóficas? ¿Encajan de algún modo en este tema los viejos clásicos como *El sueño* (Somnium), de Kepler, y *Un hombre en la Luna* (Man in the Moon), del obispo Godwin? Puesto que encontramos gran diversidad de opiniones...». «... Consideraré adecuada para mi propósito cualquier obra que posea un fondo científico». Queda sobreentendido el necesario aporte de la invención imaginativa.

Moore indica: «Es muy difícil, desde luego, decidir lo que es o no ficción científica» (3).

---

(1) P. 9.
(2) P. 10.
(3) P. 198.

El autor agrupa los relatos en dos apartados diferentes.

> «1. Los que, científicamente, son inexactos.
>
> 2. Los que se ajustan, en todo lo posible, a los conocimientos actuales de la ciencia, si bien han de concederse, necesariamente, bastantes licencias» (4).

Al aceptar esta clasificación no se nos presenta el problema de lo «exacto» e «inexacto». Nos permitimos sugerir que lo exacto está siempre en consonancia con el módulo o patrón original; lo inexacto, respecto al módulo, es lo equivocado. Consideramos que Moore se refiere siempre a los datos científicos «oficiales» vigentes; datos que, por otra parte, muchas veces no corresponden a los «reales», ya que éstos están parcelados y tan sólo ciertas «eminencias grises» pueden reunir las parcelas.

Moore, a través de mitos y leyendas, obras y autores (más de cien citas en el libro) nos ofrece una panorámica del desarrollo histórico de la «ficción científica», sin precisar la erudición y el carácter exhaustivo de la misma, ya que el autor es fiel a su propósito. En ocasiones refiere anécdotas; en otras se permite alguna pincelada irónica: «Una de las teorías favoritas de Kepler era aquélla, tan antigua, de la música de las esferas. Se creía que los planetas emitían una música maravillosa e inaudible para el oído humano, compuesta para el exclusivo recreo de un Ser Supremo, cuyo espíritu tenía al Sol por morada. Que yo sepa, nadie indicó jamás que los erráticos movimientos de los planetas pudiera causarlos un tipo de *jazz* a lo divino» (5). La *Historia verdadera,* de Luciano de Samosata, merece a Moore la opinión de que «es de cabo a rabo una sarta de mentiras» (6). El *Somnium,* de Kepler, «pretende ser algo más que una simple fábula» (7).

Hay que hacer notar que Moore dedica gran atención a los relatos de tema interplanetario, «ya que las narraciones de este tipo constituyen la variante más popular de la ficción científica. Sin embargo, los comentarios se pueden aplicar, con la misma validez, a las demás modalidades» (8).

(En algunos casos, el comentario suele ser un arma de «tres filos»: el comentario del autor sobre un hecho suscita el comentario del crítico. Y el lector, a su vez, establecerá un tercer comentario, que, en definitiva, es el único válido para él.) Dos ejemplos buscados y encontrados un poco al azar: Cuando Moore se refiere «al discutido punto

(4) P. 11.
(5) P. 29.
(6) P. 19.
(7) P. 33.
(8) P. 10.

neutro que carece de importancia...» (9), nos permitimos transcribir la hipótesis del «equilibrio diferencial», de Keely. «¿Cómo engendraba Keely el centro "neutral" en su máquina?» (10). «El procedimiento, que fue comprobado repetidamente por numerosos científicos, nos asombra. Keely movía su motor ¡pasando un arco de violín por un diapasón! Causa maravilla pensar que el sonido pudiera ser capaz de actualizar una potencia de 25 C. V., desarrollada en la máquina de Keely». Y cuando Moore (11) habla de que los «rayos cósmicos que nos bombardean desde el espacio pueden eliminarse con una plancha de plomo», cabe suponer que, en realidad, se absorben los componentes «blandos», de naturaleza electrónica, y los «duros» —mesotones, neutrones y fotones— atraviesan la plancha de plomo. Es más —y de esto no podía estar informado Moore—, recientemente ha sido descubierta una partícula subatómica (12) denominada «neutrino», conocida hace años y que confirma las hipótesis de Yukana, Pauli y Fermi, «que ofrece la particularidad, respecto a otros elementos de los rayos cósmicos, de que no le detienen grandes espesores de materiales absorbentes y que, al contrario, pueden penetrar la Tierra, pasándola de lado a lado diametralmente sin impedimento alguno». (Insistimos sobre la prudente y necesaria «relatividad» de toda opinión y los comentarios que puedan derivarse.) Einstein no encontró la «ecuación unitaria». Parece ser que un físico francés (13), haciendo un «revoltillo» de las teorías existentes —relatividad cuántica y probabilista—, la tiene en su poder. (Nos guardaríamos mucho de discutir este asunto.)

El autor y el comentarista pueden «equivocarse». (Apartado I de la clasificación de Moore.)

Autores clásicos, modernos y contemporáneos de ficción científica —también existe una «edad media» de silencio y atrofia— son objeto de análisis por parte de Moore y con cierta y agradable honestidad pedagógica. El lector encontrará a Verne y Wells como figuras destacadas, desaparecidas y aún prestigiosas de la ficción científica; encontrará igualmente la deplorable mixtificación en las revistas y «tebeos de terror», en los que «el héroe —o el criminal, según desde el punto que se mire— anda suelto a su antojo a lo largo de diferentes episodios, salvo, quizá, en el último, que es en el que opta por suicidarse» (14).

Moore no es partidario de la censura (14 bis).

---

(9) Pp. 74 y 75.
(10) J. M. Vidal: *El secreto de la fuerza atómica*, p. 138. Madrid, 1945.
(11) P. 85.
(12) Emilio Novoa: *A B C*, 12-10-1965; J. Sancho: *Química nuclear*, p. 120. Murcia, 1948.
(13) Jean Charron
(14) P. 103.
(14 bis) P. 254.

«Si las novelas del espacio y del tiempo (15) se desarrollaran como debiera esperarse de ellas, puede tenerse por seguro que la ficción científica volvería a ocupar su antiguo puesto: el que merece una rama frondosa y respetable del árbol literario».

Aceptamos la opinión de Moore, pero he aquí la insoslayable cuestión que el autor nos indica: «La ficción científica del tipo 2 es extremadamente difícil de escribir, y ésta es una razón para su relativa escasez» (16).

Puede que las causas sean simples y complejas a la vez, si consideramos que el científico —por su estructura mental y profesional— rara vez se interesa por esta clase de lectura y de «literatura» (apartado 1, y preferentemente apartado 2); por ello no nos asombra escuchar o leer opiniones «rigoristas», como la de un renombrado científico español (17): «esa pésima literatura llamada *Science Ficcion,* que se mete por todas partes utilizando libros, periódicos y la televisión. Como ficción queda mil codos por debajo de *Las mil y una noches,* y sus estúpidos disparates bastarían para desacreditar y poner en ridículo la teoría científica que pretenden divulgar».

El comentarista se desplaza hacia el campo de Moore, y de todos los escritores de «entrañable y buena disposición», y sin menospreciar lo manifestado por el científico español, prefiere exponer lo transcrito, sin atreverse a comentarlo.

El problema sigue existiendo: «su relativa escasez». La ciencia-ficción hemos apuntado ya que no suele interesar al científico. El escritor, en general, no suele ser un «investigador bioquímico» ni licenciado en «exactas». Las obligadas excepciones —páramo y viña del Señor— son las que forman el positivo escalafón encuadrado en el apartado 2. De ahí que el escritor de este género literario no se encuentre a la vuelta de una esquina. (El comentarista piensa, en su fuero interno: «acres desengaños» y «dificultades editoriales», «obras de interés en editoriales no interesantes», y viceversa... El comentarista casi se atreve a decir que el escritor difícilmente puede escribir «ciencia-ficción», y el científico no sabe escribir «ficción científica»).

Quizá una ambigua solución estribara en dosificar «homeopáticamente» la ciencia dentro de una ficción con auténtico valor literario.

A pesar de la escasez de esta literatura, Moore se siente optimista al decir: «Existen en este género literario ilimitadas oportunidades

(15) P. 249.
(16) P. 15.
(17) Don Julio Palacios. Artículos aparecido en diciembre de 1965. Diário *A B C,* número extraordinario.

para cualquier escritor que se halle preparado y aborde el asunto con seriedad» (18).

Existen escritores de habla castellana que han abordado este género con decoro, dificultades y entusiasmo. Esperamos —según nos dicen— la aparición de una antología (19).

Para Moore, *Los últimos y los primeros hombres,* de Olaf Staplendon, «es la más ambiciosa de las historias del futuro» (20). «Sería peligroso decir que la creación de vida es absolutamente imposible y las oportunidades que esto brinda a la ficción científica son inmensas» (21).

Eyrand, Flammarion, George Allan, Fort, Chesney, Temple, Greg, Laswitz...; los inexistentes platillos volantes; el pánico de las masas al escuchar por una importante cadena de emisoras una adaptación de *La Guerra de los Mundos,* de Wells; la misión del ilustrador; la «ciencia-ficción» a través de la radio, la escena y la pantalla... Y una quintilla, cuya traducción nos es grato transcribir:

Había una joven llamada Bright
que viajaba mucho más aprisa que la luz.
Un día partió
por el camino de la Relatividad
y volvió la noche anterior.

Confiemos que el lector sabrá interpretar nuestro punto de vista, en cierto modo repleto de semi-eclecticismo. Agradecemos a Taurus la programación de este libro, si bien no podemos eludir el lapso que media entre la edición inglesa y la versión española.

Y ya casi olvidada la paradoja inicial, recomendamos la lectura de *Ciencia y Ficción,* en general, y en particular al interesado en estos temas: al escritor... y al científico.—ANTONIO GENOVÉS.

---

(18) P. 135.
(19) Entre los escritores españoles merecen especial mención: Pedro Domingo, Juan Atienza, Jorge Campos, Eugenio Luque, Antonio Ribera, Tomás Salvador, Antonio Mingote, P. G. M. Calín, F. Valverde... La Colección «Nebulae» es para el comentarista la más representativa.
(20) P. 211.
(21) P. 155.

INDICES DEL TOMO LXV

NUMERO 193 (ENERO DE 1966)

Páginas

Ilustraciones de Giraldo.

NUMERO 194 (FEBRERO DE 1966)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de AGUIRRE.

NUMERO 195 (MARZO DE 1966)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones del número: Galdeano.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	249
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	300 pesetas
Extranjero	6 dólares
Ejemplar suelto	30 pesetas
» » (doble)	60 »

E. I. S. A. Oñate, 15. MADRID-20

E. I. S. A. Oñate, 15-MADRID-20

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 144

(Noviembre-diciembre)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 71
(Enero-febrero de 1964)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

SUMARIO

MAYO-AGOSTO DE 1965

NUMERO 50

ANALES DE SOCIOLOGIA

Núm. 1

Director: SALUSTIANO DEL CAMPO

EDITA:

Departamento de Sociología del Centro de Estudios Económicos y Sociales de la Delegación en Barcelona del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

REVISTA
DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

Indice del número 35 (febrero 1966)

Viñeta de P. PALAZUELO

Número suelto .... 50 ptas. Suscripción anual ...... 500 ptas.
Extranjero .... 60 ptas. Extranjero .... 600 ptas.

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfono 231 30 43

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

SECRETARIO
JOSE GARCIA NIETO

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

**Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00**
MADRID



PROXIMAMENTE:

PAULINO GARAGORRI: *Ortega y Zubiri, en un sistema abierto.*

JUAN VELARDE FUERTES: *Organización y tendencias de la investigación de la ciencia económica en España.*

CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *Las escritoras clásicas norteamericanas.*

LUCIANO CASTAÑÓN: *El parto de «La Limonera».*

CARLOS RODRÍGUEZ SPITERI: *Poemas.*

GREGORIO BONMATI: *El silencio.*

LAUTARO YANKAS: *Ricardo Latcham y el ensayo literario.*

MARÍA EUGENIA DEL VALLE: *Visión sentimental de Bolivia.*

JOSEFINA PLA: *El grabado en las Misiones jesuísticas.*

MANUEL VALLDEPERES: *Consideraciones sobre el teatro moderno.*

RAMÓN DE GARCIASOL: *Correo para la muerte.*

☆

Precio del número 195
TREINTA PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO